المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

التحليل النّفسى والأدب

تأليف: چان بيلمان نويل
ترجمة: حسن المودن



١٩٩٧

التحليل النّفسي والأدب

هذه ترجمة لكتاب

PSYCHANALYSE ET LITTÉRATURE

JEAN BELLEMIN - NOEL

الإشراف الفنى والغلاف: **محمود القاضى**

تنبيه

إن التحليل النفسى (أقصد بذلك التيار الفرويدى)، أفضل من علم، هو فن فك سنن حقيقةٍ فى كل القطاعات الملغزة فى التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان؛ أى كما «يحكيها» لآخر أو لنفسه. ولأنه لا يميز ذاتاً عن موضوع المعرفة، فهو ينفى وجود ذات محددة أو ممكنة التحديد، وموضوعات فكر ليست بعد مسكونة، وملتوية بواسطة حيل، ومبادرات، ورغائب جزء من الذات.

إنه يستند إلى نظرية وإلى ممارسة، بلا تقنيات إلزامية، بلا شفرات شفافة، وبلا نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ، وبلا معالم ثابتة. إنه بنيلوب P`enelop`e ناسجاً وفاكاً نسيج لوحته كما نصنع حياتنا.

وبناء عليه، سيكون وهماً الحديث عن التحليل النفسى من خلال تعليقات وحواش «بسيطة» هى المتداولة فى هذه السلسلة. فالقارىء لن يجد هنا قط عرضا منظماً للمفاهيم التى يستند إليها التحليل النفسى، وهو لن يصير أكثر من ناقد يحلل نفسيا منه محلِّلا متمرساً. وإذا منح لمجرى قراءته نظرة شاملة عن الفرضيات، والمناهج، والنتائج المعنية، وإذا تطلع إلى تعميق اهتمامه، فلن يتعب، لا هو ولا أنا دون فائدة.

(المترجم).

المقدمـــــــة:

القراءة من خلال التحليل النفسى:

«إن الشـعـراء والروائيـين هم أعـز حلفـائنا وينبغى أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم فى معرفة النفس شيوخنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم بعد من بلوغها».

(س. فـرويد «هذيان وأحـلام» غـراديفـا، جونسون،١٩٧١م، ص ١٢٧).

لقد عمّر التحليل النفسى الآن أكثر من ثلاثة أرباع القرن؛ أى أنه أقدم من فيزياء إنشتاين النسبية ببعض السنين، ولنا كامل الحق فى أن نأمل بأن تبدو فرضياته للجميع غير قابلة للجدال، وألا يوجد بَعْدُ من يؤاخذ هذه السيدة العجوز على ارتداء ملابس داخلية مغرية بقصد إغراء فاقدى البوصلة داخل مجتمع تطهّرى.

وسواء قبلناه بحسن نية أو بسوئها، فإن فرويد قد ألحق بالكائن الإنسانى ما يسميه فى مقالته «إحدى صعوبات التحليل النفسى» (ضمن مؤلّفه «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى» ١٩١٧م) الجرح الثالث الذى يصيب «حبّة لذاته». فإذا كان كوبرنيك قد أرغم الإنسان على الإقرار بأن كوكبه الصغير لم يعد مركزا للعالم، وإذا كان داروين قد أوضح بأنه ليس أكثر حظا من الحيوانات الأخرى، وأنه ليس سوى ذى أصل رائع، فإن فرويد نفسه قد بيّن أن «الأنا ليست سيدة بيتها الخاص» (ص ٤٦).

ذلك لأن قوة دفاع اللذة تتواجد فينا إلى حد يستحيل معه الإلمام بكامل تدجينها. كما لا يخلو من أهمية أن نعرف بأن إرادتنا وذكاءنا ليسا مطلقين بما أن جزءا

كبيرا من انشطتنا الذهنية ينفلت من مراقبة الوعى، وإذا كنا منزوعين من مكانتنا السامية فى الكون وفى محيطنا الحيوى، فإننا بهذه الصفة أيضا فى إطار هذه النفس التى قلّما كانت مصدراً لمجدنا ومواساتنا: هناك أشياء تفكر بداخلنا وتوجّه افعالنا مع أفكارنا، دون حتى أن نحاط علما بحدوث بعض الظواهر. وكون الإنسان يحسّ بأنه بأنه أصيب فى عزّة نفسه - فى نرجسيته - ليست هذه المسألة الأكثر أهمية، ذلك لأنه قد عرف مثل هذه الإصابات. لقد كان من الضرورى أن ينتصر على كثير من المقاومات المتمثلة فى التقاليد والديانات ليسرع اندمال ذلك الجرح.

لذلك، فإن جهد فرويد فى هذه المسألة وأثر اكتشافه هما على جانب كبير من الاهمية، وقد برهنت حركة التحليل النفسى فى بداياتها على أن الغوص فى خبايا العصابى اسهل من رفض الأحكام المسبقة المتفوقة على التقديرات العلمية والانطباعات الصالونية، ذلك لأن رقابات الإيديولوچية أكثر فعالية وعناء من الكبت الموجود داخل كل فرد، وضغوطات العائلة والمدرسة والدين والمؤسسات وثقل المجتمع المنظم داخل اقتصاد معين وثقل الفلسفة السائدة، أو ما يُسمّى بالتجربة، أو امتلاك «الحسّ السليم» المعقول والعقلانى، لكنه أبدا عاجز عن التفكير. كل هذا نحن ضحاياه ومستفيدون منه فى الوقت نفسه، فنحن عميان لأننا مغمرون، وانتهازيون لأننا معميون. وكل هذا يسكن فى دواخلنا فى فكرنا ولغتنا.

أما العنصر الثانى من ثنائيتنا فهو الأدب. هذا الذى عن طريقه نعى إنسانيتنا التى تفكّر وتتكلم؛ لأن اللغة التى اكتسبناها من خلال علاقاتنا اليومية مع أبنائنا وأقاربنا لا تصلح إلا للفعل: طلب شىء أو الاستجابة له من أجل العيش. وإجمالا فشىء فقط كالأدب (وقد كان شفويا فى العصور والحضارات التى لم تعرف الكتابة) يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكونى واشتغاله الاجتماعى والذهنى. إنّ تصوراته «النبيلة» ورؤيته للعالم تترسّخ باحتكاكها بالأساطير - أى ما تنبغى قراءته - وبالخرافات الدينية والملاحم المدّنسة والمحكيات النموذجية والقصص والمسرح والاعترافات المؤثرة نثرا كانت أو شعراً.

وإذا كان الكلام يأتينا من الخارج، بعيداً أو قريباً فى الغياب، ويأتى من زمن أخر،

من زمن قديم أو حديث: ولا يأتينا أبداً من هنا والآن حيث يكفى الكلام.

لكنّ الأدب شىء آخر غير هذا الجسد المحنّط قليلا أو كثيراً بأفكار جاهزة تكوّنت خارج السياق الراهن الذى يتجادل فيه كل واحد: فالأدب ليس فقط مجموع خطابات مدوّنة قبلنا أو بعيداً عنا، بل هو أيضا خطاب مُتفرد. وكثيراً ما رأيناه وافتقدناه «مُجدياً ورائعا»، فجدواه تتجلى فى إمتاعنا، وروعته فى بقائه غير صالح للاستعمال قصد الاستمرار فى الحياة، فالخطاب الأدبى يعنى خطاباً زائفاً عن الواقع، ومن هنا سحره ومأساته وحظه العجيب.

إن فهم المؤلّفات التى تُشكّل جزءا من الأدب، والتى تتراكم شيئا فشيئاً لتشكيل ميدان صلب تاركة الغبار يتطاير من ريح اللاجوهرى، لينسرب الرمل على منحدر النافع - وهو ما نسميه الكلام المتداول والكتابات الديداكتيكية - ذلك أن إيجاد الأسباب التى تجعل هذه المؤلفات تتجاوز مؤلفيها وعصرها ودائرتها اللغوية، هى أمور لن يتم تحقيقها فى يوم واحد ومثل الاعتراف بالتحليل النفسى وإلى حد ما بفضله فإن تثمين أصالة ما هو أدبى قد تتطلب عملا شاقا. نكتفى بالقول بأنه تحتّم قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط، وبالضبط، ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله. وكما أن النفسى لم يكن نوعا من الكتلة الموحدة المشتملة على تدرجات وتوزيعات للاختصاصات، فإن كتابة الروائع الأدبية لا يمكن إدماجها فى نقل رسالة محملة بمعنى واحد واضح، ذلك أن الكلمات المتداولة عندما تجمع بطريقة معينة، تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فإن الكتّاب هم اناس، عند الكتابة، يتحدثون بدون علمهم أشياء هُمْ لا يعرفونها بدقة. إن القصيدة تعرف أكثر من الشاعر.

وإذا كان المعنى فائضاً فى النص، فإنه يوجد فى مكان ما نقصان فى الوعى. والحَدثُ الأدبى لا يحيا إلا إذا انطوى فى نفسه على جزء من انعدام الوعى أو من اللاوعى نفسه. أما مهمّة النقد فى كل الأزمنة فهى الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبصفة عامة، بما أن الأدب يحتوى فى دواخله على شىء من اللاشعور، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حدّ المزج. إن مجموع الآثار

الأدبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، كما تقدمها حول الكيفية التى يدرك بها الإنسان فى الوقت نفسه هذا الوسط والروابط التى يقيمها معه. إن هذه المجموعة من الآثار هى سلسلة من الخطابات وهى تصور للعالم: صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص وبالثقافة فى آن. وتيار التحليل النفسى يتقدم بطريقة مماثلة: إنه جهاز مفاهيمى يعيد تشكيل العمق النفسى، ويشيّد نماذج لفكّ الشفرة. وإذا كان جسد النص والتجويف النظرى ينتميان إلى أنظمة الواقع المختلفة (المواد الخام فى مقابل وسائل التحرّى)، فلا ينبغى أن نغضّ الطرف عن أن رؤية العالم من خلال الآداب الجميلة والتقاط تأثيرات اللاشعور يشتغلان بنفس الطريقة: فهما نوعان من التفسير، وطريقتان للقراءة، لنقل إنهما قراءتان. ذلك لأن الأدب والتحليل النفسى «يقرءان» الإنسان فى حياته اليومية وداخل قدَره التاريخى. وبشكل أكثر عمقا، يتجلى قاسمهما المشترك فى كونهما ينفيان كل لغةٍ واصفة من مجاليهما: إذ ليس هناك فرق بين الخطاب الذى يستند إليهما وبين الخطابات التى تكونهما. فنحن نعرف أننا لن نتمكن أبدا من الانفصال عما نقوله، ومع ذلك فإننا نرسم هدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

إن اكتشاف اللاشعور يسائل مرة أخرى المعرفة التى نملكها عن النفس البشرية، أى تلك المعرفة التى نعيش بها فى كل دقيقة - فما كتب وما زال يكتب وما أقرأه مخترَق، دون علمى، من طرف طاقات هائلة (ومخرِّفة): فماذا عن قراءتى اليوم؟ ومن جهة أخرى، يؤثر التحليل النفسى على اللغة باعتبارها موصلة للحقيقة وللاستلاب داخل الروابط القائمة بين الأشخاص وفى داخل الشخص نفسه: ماذا يعلّمنى التحليل النفسى عن موطن هذا التمرين المتميز للغة والذى هو مجموع الأدب، حيث يعبّر الواقع السرى للفرد عن نفسه أحسن تعبير؟ هذه أسئلة محتملة. فى هذه الحالة تصبح غاية البحث على هذا الشكل: القيام بوصف المبادىء، وجرد الوسائل التى قدمها لنا التحليل النفسى لإنجاز أفضل قراءة للأدب.

سيكون علينا، إذن، أن نستكشف، ليس فقط فى تنوعها بل فى تاريخها، مختلف التوجهات لما يمكن تسميته بنوع من التعميم «المقاربة النفسانية للحقل الأدبى». ذلك

أن كل واحدة من تلك المقاربات قد ترعرعت فى لحظة مختلفة وبحظوظ متباينة وكثافات متغيرة.

بعد أن ننتهى من تقديم محاولات فرويد حسب ترتيب ظهورها، سنستعرض التفريعات والنتائج التى قدّمتها إلى حدود العصر الحالى. وسيكون هدفنا محقّقا إذا كان لدى الفضوليين، من هذه السلسلة (*) التى تؤثّر فى جمهور واسع، ميل يكاد يكون شاملا إلى صيغ تدخُّل المنظور النفسانى تجاه المظاهر المتعددة التى من خلالها يكون الأدب حاضراً، حيّا، فعّالاً بالنسبة إلى فئة من الناس نتمنى أن يزداد اتساعها.

وفى الختام، نستحضر إحدى عبارات فرويد التى لا تخلو من طرافة:

«إن العمل التحليلى محفوف بالهشاشة والمعاناة، بحيث لا يمكن استخدامه كما النظّارة التى نلبسها عند القراءة ونخلعها عند الذهاب إلى النزهــة».

(س فرويد - محاضرات جديدة فى التحليل النفسى - ١٩٧١، ص ٢٠١).

لنخرج، إذن، إلى النزهة بحثاً، إن لم يكن عن أفضل نظّارة للقراءة، فلا أقل من البحث عن أحسن نظّارة من أجل قراءة أفضل.

(*) سلسلة «ماذا أعرف؟ Que sais je» التى نشر بها هذا الكتاب

الفصل الأول
القراءة مع فرويد

«بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الإبداعات الشعرية أولا، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك (....) إنها المشاكل الأكثر سحرا من كل تلك التى تتلاءم مع تطبيقات التحليل النفسى».

(س. فرويد ـ خمسة دروس فى التحليل النفسى ـ ١٩٧١م، ص ١١١ – ١١٢).

بداية هذه طُرفة، قد تكون باطلة أو صحيحة، إلا أنها صائبة. لقد حدث أنْ ردّ مؤسِّس التحليل النفسى على أَحَدِهم بعد أن سأله عن أساتذته بحركة مشيراً إلى رفوف خزانته حيث تظهر روائع الأدب العالمى.

لقد كان فرويد مولعاً بكل أنواع الأدب: كان َقرَّاءً كبيراً كما كان قارئاً نافذاً، وثقافته هى التى كانت منذ مائة سنة مقررة فى التعليم الثانوى بالنمسا. هى ثقافة كلاسيكية، لكنها أكثر تنوعاً وأكثر عالمية وأكثر عمومية من نظيرتها فى فرنسا. وعلى سبيل التمثيل، فالأسماء التى تستحضرها ريشته أغلب الأحيان هى أسماء مؤلفين كانت قد صارت مشهورة حوالى ١٨٧٠م: أرسطوفان، بوكاص، سرڤانتس، ديدرو، جوته، هيبل، هين، هيزود، هوفمان، هُومير، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سويفت، وبالنسبة إلى الكتّاب المعاصرين: دوستويفسكى، فلوبير، أناطول فرانس، إبسن، كبلين، توماس مان، نيتشه (١)، شوبنهاور، برناردشو، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج. وما يستخلصه من قراءاته هو، أولا، تلك الصيغ الناجحة التى طبعت ذاكرته التى سمحت له بترصيع نصّه بشواهد، تبعاً لما تقتضيه الكتابة الجيدة فى زمنه. إنها بالأخص معرفة بالدوافع التى تسيّر الناس، أولا عن طريق تشبُّع (هذا الرأسمال من

الحكمة والتجربة العميقتين الذى نكتسبه كلنا من خلال الاحتكاك بالآثار التمثيلية)، ثم بالدخول بمبادرة منه إلى مدرسة العباقرة الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

لهذا، غالبا ما نراه يكشف اعتقاده الراسخ بأن النصوص التى تُعدّ خالدة قادرة على أن تكون مُوجِّهات، هكذا:

«ويتضح ـ وعلى كل حال، فهذا ما يعرفه الروائيون والعارفون بالقلب الإنسانى منذ القدم ـ أن انطباعات هذه المرحلة الأولى من الحياتى تترك آثارا يتعذر محوها(..إلخ)» (حياتى والتحليل النفسى ـ فرويد، ١٩٧٠، ص ٤٢).

لقد كان فرويد مبهوراً ببعد نظر هذه العقول الخارقة التى لا تملك وسائل التحليل، متأثراً بنظراتها، أوصافاً ومحكيات، لكنه ليس مبهورا إلى حد العمى. بالعكس، لقد كان يحثُّ على الفهم، ومن هنا قوة أبحاثه وجهوده باتجاه تطبيق منهجه العلمى(٢)، الذى ابتكره شيئا فشيئا، على اللغز الذى سبق له تقريباً أن أضاءه.

١ ـ ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسى؟

لا ينبغى أن يؤدى مصطلح التطبيق إلى تفسير معكوس. فهو عادة ما يشير إلى ما يُستعمل فى ميدان معين من مبادىء ووسائل بحث تنتمى إلى حقل معرفة مغاير، تبعا للحالة المسماة «علماً أساسياً أو علماً ملحقاً».

هكذا، نعمد إلى الرياضيات فى كل العلوم الدقيقة، وحتى فى بعض العلوم الإنسانية (الإحصائيات مثلا)، أو أننا نستعمل كيمياء الإشعاعات فى علم الآثار وعلم الإحاثة باستخدام الكربون ١٤، من أجل تاريخ حَجَر منحوت أو خَزَفةٍ قديمة. والحال أنه فى هذه الحالة التى نشتغل بها، فإن الأمر ليس نمطاً من أنماط الحساب أو جهازاً للقياس ينتمى إلى نظام مختص بالكمية، بل هو نفس شبكة التفسير التى ينبغى أنْ تصلح لفكّ سَنَنِ الظواهر الإنسانية التى تبدو مُتباعدةً جداً عن بعضها البعض (وينبغى أولا أن نثبت أنها ليست حقاً متنافرة). إن أكبر ابتكار فى نظرية اللاشعور إثباته أن الفصل بين مختلف أنشطة ومواقف الإنسان قد كان اصطناعياً.

مـا إن يتـضح وجود اتصـال بين الطفل والبـالغ، بين «البدائى» و«المتحـضّر»، بين الخارق والمألوف، بين المرضى والعادى، فإننا سنرى الحفرة تُردَمُ دفعة واحدة وهى التى كانت تمسك على انفراد كل واحد من الإنتاجات من مثل العرَض والحكايات العجائبية ومُحرَّمات العشائر البولينيزية وتنظيم الألعاب وحمولتها عند الصبى الصغير أو الصبية الصغيرة. يوجد أُسٌّ مشترك - نقصد الميكانيكية المعقدة للغرائز، وأنماط الكتب، وحِيَل الرغبة الجنسية - بين السلوكات الشاذة والمألوفة لمختلف أصناف الأفراد ومراحل العمر وأصناف الجماعات التى نلقاها على وجه البسيطة. إن الحلم واللعبة والطقس والتداعى السرّى والخرافة والأسطورة والحكاية والملحمة والعَدّية والرواية والدعاية وسحر قصيدة ما، كلها لا تشكلّ موضوعات منفصلة للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون على مواد خام متنافرة. فانطلاقا من لحظة اعتبار هذه الظواهر الإنسانية على أنها، إلى حدٍّ ما، من إنجازات نفس اللاشعور (المقصود به هنا ذلك النظام كما هو، لا تنظيما فردياً) سيصير مشروعاً أن يشتغل بها المفسِّر نفسه. ذلك لأن تطبيق التحليل النفسى على قسم من الموضوعات النفسية الخاصة يعنى ملاحظة الطريقة التى تظهر بها الرغبة عبر المواد الخام والسباقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التى يتعذّر تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

ليس لكلمة التطبيق هنا معنى يطابق المعانى التى يتلقّاها فى موضع آخر، والأمر لا يتعلق بعملية استيراد - تصدير مع علم مجاور، ولا بالأحرى بإبعاد التحليل النفسى إلى أى مكان، طوعا أو كرها، فتحليل العمليات اللاشعورية مدعو إلى التدخل فى كل مكان يشتغل فيه «الخيال»، يعنى الانفعالات وعمل التخييل، وبشكل أوسع عمل التمثيل والمؤثرات الرمزية. ويمكن لهذا التحليل أن يعتبر نفسه فعالا كلما انقلب الإنسان على نفسه، وكلما تجاوز نشاطه المعرفى ما هو أكسيومى وفيزيائى وتقنى من أجل الاهتمام بالمظاهر «الملموسة» للوجود والتاريخ والمجتمع والفرد. وينبغى أن نتابع فى هذا الشأن: يعمل الرياضى بالأعداد والتوافيق، ويلاحظ الفلكى ما يجرى فى اللامحدود الكبير، والفيزيائى يلاحظ ما يجرى فى اللامحدود

الصغير، والمهندس يهتم بالفعالية المثمرة، لكنهم ليسوا، عندما يتخلصون من اختصاصهم، إلا بشراً، اما فرويد فهو، بنظّارته التي لا تفارقه، ينظر إلى الناس وهم يعملون، كما يدرسهم وهم خارج العمل، وهي لا تغرب عن باله عندما يستريح ذهنه أو عندما ينتقل من شيء إلى آخر. إن النظّارة لا يخاطر أبداً بوضعها بما أنه يخصّص وقته لفكّ سَنَنِ نص الآدمي: وإجمالاً، فهو لا يكف عن القراءة!

٢ ـ درس في القراءة:

وبالأحرى عندما يكون بصدد قراءة كتاب فهو لا يكفّ عن التصرّف محلّلا، إنه يصغي إلى ما يسمعه من النص المكتوب. إلا أننا سنخطيء إذا تصورنا قارئنا «ما بين السطور» متأملاً بإبهام ما يمكن أن يوحي به ذلك أو ما يمكن أن يذكره به. لم يكن نبيا ولا صاحب أفكار ـ نحيل بهذا الخصوص إلى سارة كوفمان في طفولة الفن ـ بل كان مفسِّرا، دائم الانتباه إلى الكلمات، إلى الجمل، إلى اللغة. لقد قيل إنه كان يحب الاستشهاد (إلى حد أنه يستشهد كثيراً بصيغه الخاصة). وبعيدا عن أن يكون ذلك من موضة العصر، فقد كان دليلا على الأهمية التي يعلقها، لا فقط على «فكر» الملفوظات التي يعرض لها بل وعلى حرفيتها. سنعود إلى الطابع النموذجي لهذا الموقف وإلى أسبابه ونتائجه، أما الآن فلنقل إن هذا الاهتمام بالحرفي قد جنّبه السقوط في الميتافيزيقا، والوقوع في تصوف يستحيل إمساكه نظريا. فـ «يونج» مثلا، لم يحافظ على هذه الصرامة القيّمة، وكان من الضروري أن نفهمه منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنه ينحرف نحو شكل جديد من علم النفس لا يستحق عنوان التحليل النفسي.

فمن ناحية التكوين، كان المعلّم الفيينى طبيبا مبطّنا بعَالِم، وكان يمتنع عن أن يشتهر وأن يعتبر نفسه فيلسوفا: كانت تستوقفه الأفعال أولا، وبعدها التشبيدات في نطاق عرضها للأفعال، ولا لشيء غيرها. إن الانتباه إلى الجزئيات متعايش مع منهج علمي حريص على سماع أقوال المريض الكاملة وتذوق الخطاب الوجيز للكتاب. عندما نعمد إلى الاستكمال من الخارج، نقع في الهوة ونصير شرّاحا وكهنة وعرّافي القرية. ماذا ستشبه مأساة «أوديب ـ الملك» لو انتهت عند حدّ الكشف عن

مرتكب المحارم وعند عقاب ما للباطل؟ من المهم أن ننتبه، ونحن نقف على خطورة الخطأ الذى ارتكبه - «عن لا وعى» لأن وحى الآلهة ليس أوضح من العَرَض - إلى كونه لم يذهب إلى حد الانتحار أو الحكم على نفسه بالسجن مدى الحياة؛ بواسطة سفود مسروق من چوكاست فقأ عينيه لكى يعاقب نفسه «هناك حيث ارتكب إثما». وطبعا، فهو بهذا يخصى نفسه لكن رمزيا، بقلب إشارات الجريمة نفسها بما أن شيئا ما من الأم - الزوجة هو الذى أصابه فى ذلك الموضع الأكثر حيوية فيه، «بؤبؤ عينيه»، والذى عن طريقه بالضبط اشتهى مفاتنها الأنثوية، ابموت الرغبة يدفع أوديب الثمن الحقيقى لأجل أن يعيش بعد ذلك فى الألم والحداد، بدل إغراق نفسه، كما تمنى ذلك فى لحظة من اللحظات، فى البحر - حيث كان سيتذوق البركة المضاعفة بالالتحاق بالأم وإدراك الموت(٣) .... وفرويد هنا لا يحتل مكان الدَّليفة La pythie التى تتنبأ موحى إليها من أبولون Apollon، بل إنه فى مكان مساعدها (يسمّيه اللاتينيون مفسّرا Interpres)، الوسيط الذى يتوسط بين كلام الله إليهم وأذُن المستشار؛ فهو يأخذ مكانه بين ما يظهره بدقة المؤلف التراچيدى وما يجوز لنا إدراكه فيه مع إقامة الوزن للبنيات اللاشعورية التى تظهر والدفعات الليبيدية التى تشقّ طريقها بالرغم من معارضة الرقابة.

ليس قصدنا الآن مناقشة قيمة أى فكّ لسننها، ليس أكثر من مناقشة مشروعية «إخضاع» أسطورة مقدمة من خلال قصيدة درامية لقراءة تفسيرية من النوع التحليلى بدل إخضاعها لشرح تأويلى anagogique أو لنقْلٍ ايديولوچى. ينبغى أن نشدّد على القراءة بنظارة فرويد، فهى قراءة داخل الأثر الادبى، باعتباره نشاط كائن إنسانى، وباعتباره نتيجة هذا النشاط، لما يقوله دون أن يظهره لأنه يجهله، هى قراءة ما يُخفيه من خلال ما يُظهره لأنه يظهره من خلال هذا الخطاب، بدلا من أى خطاب آخر. ولا شيء مجانى، فالكل يدلّ وما يستثير فرويد هو قذائف اللاشعور. إن النص بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن وينبغى فكّ سننها - لماذا؟ أولا وطبعا، من أجل مساعدة المحلِّل النفسى على التحكم فى مناهجه فى «الترجمة» (التى ليس لها علاقة كبيرة بعمل المترجم بالمعنى العادى كما سنرى) وعلى تثبيت

مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية؛ وهذا مكسب حقيقى للمعرفة التى يملكها الإنسان عن نفسه. لكن على الأخص، فيما يهمنا، من أجل أن يساعد التحليل النفسى القراءة على إنتاج تام لحقيقة الخطاب الأدبى، على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالى، على إسماع كلام آخر بحيث إن الأدب لا يحدّثنا فقط عن الآخرين بل وعن الآخر فينا.

إنّ التفسير يقود إلى نمط من الفائدة متميز كلية. وبما أن الأمر يتعلق هنا بعمل، فإننا نحب ان نقول مع أنفسنا إنه سيحصل على جزاء، وأول ما يدخل فى الحسبان إشباع فى الفهم (ولو فى الوهم، ينبغى أن نعترف بذلك)، هذا الابتهاج باكتشافنا السرّ، وإدراكنا رغم الصعوبات معنى من اليقين أنه ممتنع، سيرى التحليل النفسى فى هذا صدىً للفضولات القديمة عند الطفل إزاء كل ما له فى صمت الآباء والأجساد علاقة باختلاف الجنس والأجيال وبلغز الولادة وببواعث اللذة أو الممنوعات. إنه ابتهاج، وإن لم يكن لا شعوريا، فجذوره تغوص فى أقدم الانفعالات المنسية، ويتلاقى بلا شك مع ابتهاج آخر أقل وضوحاً هو ذاك الذى يغذّيه حصول التبادل بين اللاشعورات.

إن سلسلة الإنتاجات المتخيَّلة التى من داخلها تقوم الرغبة بتشغيل بنياتها ليست خصبة إلى مالا نهاية، بما أن ثيماتِها تقتصرعلى التنظيمات الأولية (الشفوية، الشرجية، الفالوسية وبدائها) وعلى مثلث أوديب البسيط والمعقد فى الوقت نفسه. هكذا، إذن، يمكننا أن نتصور أن لا شعور القارىء يستثمر التسهيلات المقدمة لتحريك الكبت، من جهة، بالاندماج فى الاستيهامات التى يسبرها، ومن جهة أخرى، بالتعرف عند الآخر على الحيل والمهارة التى تساعدها على أفضل خداع لرقابته الخاصة. ربما أنه نوع من التواطؤ تتبادل فيه المشاهد النموذجية ووصفات الإخراج. والمصدر الثالث للمتعة، مع استمرار المصادر السابقة الذكر، هو نوع من الوضع التحويلى الذى يبدو أنه يتأسس عند معاشرة نص ما، نص قادر على إحداث تقمصات وعلى تحريك استثمارات انفعالية قوية وعلى فرض نوع من الإغراء على الذات. وكل هذه الأشياء (التى لها الفضل فى اعتياد القارىء على لغة

أكثر تقنية) ستتاح لنا الفرصة للعودة إليها. إن التعلق الذى نحسّه إزاء كتاب ما، على الأقل أثناء قراءته، «يمتصّ كل قدرات الروح»، كما سبق أن قال باسكال: إنه تقريبا فعل حبّ. وسواء شعرنا بها بوضوح أو لا، فإن الروابط التى تتأسس تسمح بتحرك فى الاتجاهين، فلا شعورى الخاص يحوّل رؤيتى عما أقرأه وما يضعه الكتاب فى الظل هو ما يغذّى فى داخلى أحلام يقظة تتخذ لونا لا منتظرا. وطبعا، فالقراءة ليست معالجة كلينيكية، لكن يمكن أن نتذكر أنه فى المعالجة الكلينيكية يحثنى المحلّل ويساعدنى فى صمت على قراءة هذا النص الذى تكتبه طمأنينتى على الأريكة وتقدمه إلينا معاً.

٣ ـ الكتابات الفرويدية:

لقد جنى فرويد الشيء الكثير من قراءاته كإنسان فاضل. لقد خَبَرَ متع كل القراء، وحتى متع هذا القارىء الأكثر انتباهاً الذى ينصت فى الكتاب إلى اللاشعور (بإعادة تشغيل الاستيهامات وبتثمين العمل)، لكن إضافة إلى هذا، فهو يجنى أثناء القراءة التوجيهات التى تهم بحثه، كذلك البراهين التى تثبت صلاحية وخصوبة فرضياته (٤).

ويعرف كل من له فكرة عن تاليف فرويد أنه كتب عن الفنانين والكتاب، وعن الظواهر الأدبية والمؤلّفات المتميزة. لهذا، سنقدم فى الحين قائمة بأهم كتبه ومقالاته التى كرسها بالخصوص لهذه المشاكل، مع الإشارة إلى أن حجم الطبعة الفرنسية يكون فيها النص سهل المنال، وإلى أننا نتبع الترتيب الكرونولوجى.

- ١٩٠٧م: «هذيان وأحلام» غراديڤا، جونسون».
- ١٩٠٨م: «الإبداع الأدبى وحلم اليقظة «(وأحسن عنوان سيكون: الشاعر والخيال، «ضمن مؤلّف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).
- ١٩١٠م: «ذكرى من طفولة ليوناردو ڤانشى».
- ١٩١٣م: «ثيمة العلب الثلاث» («اختيار العلب»). ضمن مؤلّف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).
- ١٩١٤م: «موسى ـ ميشال آنج» (ضمن «مقالات فى التحليل النفسى

التطبيقى»).

ـ ١٩١٦م: «بعض النماذج من طبائع مستخرجة من طرف التحليل النفسى» (ضمن مؤلف: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).

١٩١٧م: «ذكرى من الطفولة فى ـ DIchtung und wahrheit لجوته ـ (ضمن مؤلَّف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).

ـ ١٩١٩م: «الغرابة المقلقة» (ضمن «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).

ـ ١٩٢٨م: «دوستويفسكى وقاتل والديه».

يصرح المؤلف فى كتاب أوتوبيوغرافى؛ وهو يقدّم إمكانات نظريته فى إطار ما يُسمى اليوم بالأبحاث المتعددة المذاهب: بأن «أغلب تطبيقات هذا التحليل قد بدأت بأعمالى الخاصة» (ضمن مؤلَّفه: «حياتى والتحليل النفسى»، ص١٧٩). ويكون لهذه الجملة رنين خاص عندما نحصرها فى حقل الدراسات الأدبية، لأنه من الواضح أن فرويد قد شق الطريق فى هذا الميدان أمام كل أنماط المقاربة، من دراسة للانفعال الجمالى والإبداعية الفنية إلى قراءة نص واحد مروراً بتحليل الأجناس والحوافز والكتّاب. ونحن سننطلق من أعماله كلما أردنا دراسة تطورها عبر مَنْ استندوا إليه من محللين أو نقاد الأدب.

ويبقى أن نبدى بعض الملاحظات بخصوص أعمال هذا القارىء النموذجى. والملاحظة الأولى تهم حالة الاهتمام المتواصل فى كتاباته النظرية والتقنية، بالاستناد إلى الأسماء الكبيرة والعناوين الكبرى فى الأدب العالمى. هكذا خضعت حالة أوديب للدراسة طوال حياة فرويد، فى واقعها الأدبى كما فى مركبها النووى، ابتداء من رسالته إلى فليس يوم ١٥ اكتوبر ١٨٩٧م وصولا إلى «مختصر التحليل النفسى» (١٩٣٨م). وتوضح الملاحظة الثانية أنه فى مناسبة خاصة أنجز فرويد تحليلا كلينيكيا لذهانى بالاشتغال فقط على كتاب أوتوبيوغرافى مكتوب من طرف هذا الذهانى: الرئيس المشهور شريبر («خمسة دروس فى التحليل النفسى»).

الثالثة أن فرويد كان بلا شك يفضل تفضيلا مؤكداً نصوص الكتاب بحيث تكون

الكتابة مخترقة و«مشتغلة» بشكل زائد. ولهذا لم يذهب نسبيا بعيداً بأبحاثه حول الميثولوچيات والفولكلور. لقد أوكل فرويد هذه العناية من جهة لأوتورانك، ومن جهة أخرى لتيودور رايك وجيزا روحيم - («حياتى والتحليل النفسى» (ص٨٥ - ٨٦). هكذا، نجد تحليلات «الطوطم والتابو» تنطلق من الوثائق الإثنوغرافية بالدرجة الأولى بشكل أقل مما تنطلق من التأليفات والشروحات التى اقترحها الأنثروبولوچى فرايزر.

وختاما، فإن القائمة أعلاه قد تركت جانبا صنفا من المؤلفات لا يدور بشكل ظاهر حول الموضوعات «الأدبية»، لكنه ذو إسهامات جوهرية بالنسبة إلى مجموع الفكر الفرويدى المتعلق بعلاقات اللاشعور باللغة، وقد تم تحرير ونشر ثلاثة من هذه المؤلفات قبل الشروع فى تطبيق التحليل النفسى على الأدب، وهى تعرض للحلم والهفوات والنُّكت. ويحدث كل شىء كأن مؤلفها قد اعتاد فيها القراءة، بتحديد شروط قراءة عميقة. أقلّ ما يمكن أن نفعله هو أن نضع أنفسنا تحت إدارته فى المدرسة نفسها.

هوامش الفصل الأول:

(١) وهنا نقول ونكرّر بأن بينهما قواسم مشتركة إلى حد أنه يفضل الا يصاحبه «كثيرا» حتى يحافظ حفاظا تاما على أصالة فكره الخاص.

(٢) بخصوص مشكل «التطبيق» نحيل إلى:

.Mireilpe cifali - Freud Pe`dagogue? - Inter - editions, 1982

(٣) فضلا عن ان سوفوكل يدفع أوديب إلى الكلام بطريقة تجعلنا نظن أنه يعرف الحقيقة، فالكل في ثبيث Thebe's يتحدث عن المدنيين قاتلي لايوس، اما أوديب فهو يتحدث عن «الإثم»، والكل يطالب برؤوس المسؤولين عن الطاعون ووحده أوديب من يبحث عن «المجرم» إنه توقّع دالّ، إنها هفوة فاضحة، نحيل إلى:

Driek VAN DER STERREN - Oedipe - (1948) - ed . Francaise 1976, P49.

(٤) لنقدر، إذن، هذه الملاحظة «إن الاهتمام بالتحليل النفسي قد عرف انطلاقاته في فرنسا مع رجال الآداب....» («حياتي والتحليل النفسي، ص ٧٩»).

الفصل الثانى
قراءة اللاشعور

«الفن هو المجال الوحيد الذى تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا . ففى الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئاً شبيها بالإشباع، وبفضل الوهم الفنى، تولّد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كان الأمر يتعلق بشىء من الواقع. لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد ـ الطوطم والتابو ـ ص ١٠٦)

إن الحلم هو «الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى. وقد كان هذا صحيحا من الناحية التاريخية، أو هو كذلك تقريبا، بما أن «تفسير الأحلام» (١) هو أول كتاب يظهر موقعا من طرف فرويد لا غير. ومن المثير أن يظهر هذا الكتاب (فى أقل عدد) على رفوف المكتبات خلال الأسابيع الأخيرة من القرن التاسع عشر. وهذا صحيح أيضا بما أن الاحلام كانت قد احتلت المكانة الأولية فى إظهار أول تحليل، التحليل الذاتى لفرويد: إن جزءا مهما من الوثائق المستعملة تصدر عن الحالم الذى يعرفه فرويد جيدا، والذى كان دوما فى متناول يديه. ويبقى هذا صحيحا إلى يومنا هذا بما أن المحِّللين يدعون المحلّلين(٢) وقت المعالجة إلى حفظ وتسجيل أحلامهم (الليلية) كما أحلام يقظتهم (النهارية)، من أجل حكيها خلال الجلسات لتكون مادة للعمل تسمح بالنفاذ إلى رغباتهمْ المكبوتة.

وفى الواقع، فإن فرويد قد أدرك فى وقت مبكر أن الحلم يمثل الإنجاز المتنكر لرغبة منسية ـ أو على الأقل محاولة إنجاز ـ الذى يأتى لينضاف إلى تحقق أمنية أكثر راهنية، باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق، وبتساؤله عن الأسباب التى تجعل الأمنيات السرية (التفكير المستتر) تتحول لتؤلّف هذه القصة بلا رأس ولا

مؤخرة، هذه السلسلة الغريبة من الصور والأفعال والأقوال التى نعرفها جميعا (المحتوى الظاهر)، كان فرويد قد توجه إلى وضع الحلم فى نفس مستوى العرض، بحثاً له عن أصل، عن قيمة، عن دلالة أخرى غير تلك التى تضمن حماية النوم (الضرورة البيولوجية). ولهذا تستند نظرية اللاشعور كلها، من الخيط إلى الإبرة، إلى وصف بعض الميكانيكات الدقيقة. والحال أن الحلم الذى يعالجه المحلل هو المحكى الذى ينتجه الحالم فى حالة اليقظة، بدءا من اللحظة التى يسترد فيها وعيه؛ فما رأيناه وسمعناه وتحملناه وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحيانا، فى غضون وضع أقل تيقظا، لا ندركه إلا فينا بالتذكر وقت اليقظة، نحكيه لأنفسنا، ويمكن حكيه للآخرين، إنه من الملفّظ، إنه قبلا هذا الذى تسميه اللسانيات بالملفوظ السردى.

(١) عمل الحلم:

يقدم حلم نفسه كنص: هو جمل مسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة (إنها التمثيلات)، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا (إنه الانفعال). لنتفق جيدا على أن الأمر لا يتعلق برسالة أرسلها «أحدهم» يختفى فى أعماقنا، يأتى من خبايا الطفولة، فى اتجاه هذه «الذات» التى تجد نفسها مضطرة إلى استقبالها، إلى فك سننها والتجاوب معها عند الاقتضاء بالكيفية المناسبة؛ ذلك لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية تفسد كل شىء. إن الحلم لا يتكلم ولايفكر: وفرويد يقول بشدة إنه «عمل» (فى كتابه «تفسير الأحلام» الفصل السادس). ويقارنه باللغز الرمزى قائلا إن «أسلافنا وقعوا فى خطأ عندما أرادوا تفسيره باعتباره رسما» (ص ٢٤٢) (٣)، فى حين أن هذه الرسوم الصغيرة تمثل، «تحضر هنا على أنها» حروف ومقاطع وكلمات مطلوبة للتعيين والجمع فى جملة.

ليس هناك من نبعث إليه بالبرقية، كما ليس هناك من يفك اللغز الرمزى - إلا إذا اهتم به المحلل. هناك الرغبة التى ليست لها علاقة كبيرة بالحاجة، وإلا كان ممكنا إشباعها وإسكاتها، والحال أن هذا يصرخ بلا نهاية فى مركز تمفصل جهازنا العضوى وجهازنا النفسى، صراخ الابتهاج وصراخ الضيق؟ هناك دوما رغبة

مستعدة لانتهاز فرصة تسمح لها بشق الطريق حتى الأمكنة التى ستحظى فيها بإسماع صوتها، حتى الخشبة التى سيشتغل فيها مسرحنا اليومى، المسرح الذى تتحرك فيه بلا انقطاع شخوص فى ديكور معين وهى تحاكى وتحكى قصصا، بمجرد مايكف الوعى اليقظ عن الاشتغال على موضوع أو هدف محدد. أما ذكريات اليقظة التى لاتزال طرية، فهى تستمر فى الوجود منظمة بشكل ملتبس حسب انشغالات النائم (الأساسية أو الثانوية، فلا أحد يقوم بالفرز) وتأتى دفعة من اللاشعور - الذى لا يمكنه أبدا فى معناه الدقيق التقدم كما هو إلى الشعور - لتحتل مكان المخرج فارضة على الخشبة مقاطع من سيناريو خاص بها. بيد أن العيب الأكبر لهذه المقارنة يكمن فى أن العرض المسرحى يفترض جمهورا، فى حين أنه لا يمكننا أن نجد أمام خشبة الحلم ولا حتى فى الكواليس لا متفرجين ولا عمّال المسرح، وحتى مكمن الملقِّن فهو فارغ، وإن بدا أنه يساعد على انفعالات البخارات والقرقرات. لو وجد متلقٍ لهذه المحكيات، لما عرفت هذه الأخيرة طريقها إلى الوجود: لا نحصل بعد فوات الأوان إلا على إعادات الإنتاج، لا ممر «مباشر»، هناك «تسجيلات» انتقائية تحضر بعديا.

وبدقة، فرغبة الحلم تتكلم، حين تجد طريقها إلى التعبير، من أجل ألا تقول شيئا. وفعل الكلام (التلفظ) هو الذى يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها، وعندما يحصل لها الكلام (الاشتغال) تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلا واحداً من الإشباع: إنها، إذا أردنا، قد عبرت عن نفسها وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصارتها، لاتنتظر أحدا كى يرد الجواب أو يرضيها. والأهم بالنسبة إلى اللاشعور يكمن فى الطريقة التى يلاعب بها ممثليه، وفى قوة الإلقاء والتشوير الذى يفرضه، وفى البهلوانيات التى يرغمهم عليها، وفى طريقة التعجيل بنصهم الذى يحفظونه عن ظهر قلب. ولهذا، ينبغى أن نرى فيه قوة وشكلا، فهو، ليس دفاعا ولا التماسا ولا تصريحا ولا زنبقا ولا مجموعة من الذكريات، «إنه لايؤسس لا تعبيرا اجتماعيا ولا وسيلة لفهم أنفسنا». يقول فرويد نفسه («محاضرات جديدة فى التحليل النفسى»، ص ١٤): إن كلمة الحلم تسع نهائيا ثلاث ظواهر واضحة: طاقة راغبة (تكتسح الخشبة)، وسلسلة مفككة من المسرحيات، محكى هذه التمثيلية الإيمائية الذى أعيد تنظيمه، أنا الذى كنت (فيما يبدو) فى الوقت نفسه القاعة والخشبة والحافة والممثلين والمدير - الأوهام والعرائس والتكشيرات والظلال.

لنترك للتحليل النفسى الاهتمام بَجْرد القوى الليبيدية، وللعيادى إبراز علم الأعراض. فما يهمنا، نحن هنا والآن، هو عمل الحلم، وإذا صح القول، ما بين رغبته ومحكيها - رغبة لاتوصف ولاتصاغ أبداً، محكيها هو من يبتكرها فى النهاية (٤). لأنه إلى هذا الحد نتعرف على اشتغال نفسى لم ننته بعد من محاولة قياس التأثيرات. والنص (كما نفهمه اليوم) تكوّن من هذا العمل وبه. إنه نوع أصيل من العمل، كما المواد الأ ولية التى تظهر كلما حولتها الصناعة وجمعتها للحصول على نتاج نهائى (وهذا مايسمى بأثر مما بعد فوات الأوان)؛ إنه نوع أصيل من النص، الذى يقدم للقراءة خطابا، أو الأصح بعضا من الخطاب بدون عنوان، بدون قصد سابق، بدون محتوى محدد.

ينبغى أن نزن كل واحدة من هذه العبارات: إن الفراغ الذى ترسمه، بما أنها سلبية، هو نفسه الذى ستجعل منه القراءة تمام الخطاب الأدبى، ولا يتعلق الأمر هنا بأى لعب بالكلمات. ليس هناك متلق محدد: إن رواية ستاندال، التى تريد الحديث عن سنوات ١٨٢٠م والتى تعترف بأنها لن تفهم إلا «بعد مائة سنة» لا تستهدف المعاصرين لها، ولا الفرنسيين، بل نحن بخاصة قراء اليوم أو أى إسكيمى تعلم الألفباء مؤخرا، فجمهورها هو الإنسان، أو كل من يعرف القراءة. وليس هناك رسالة إلى أحد بوجه خاص، فهل بالإمكان طلب أو تعليم أى شىء؟ هل تريد «فيدرا» راسين أن الغرام خطير، وهل هذا هو ما ينبغى أن نطلبه منها؟ لو لم يكن الأمر إلا ذلك، لكان عليها أن تتحمل نشر مقالات حول تربية الفتيات. وليس هناك مرسل: ألا يطمح راسين نفسه إلى هدف آخر غير كتابة أجمل مأساة عن محاكمة مشهورة؟ إن القصيدة لا تنحصر فيما يحسه الشاعر، ولا فيما «تريد قوله» الصور، ولا فى «الانطباع» الذى من الضرورى أن يختبره كل شخص خاضع لتقلبات القصة.

إن التماثل بين الحلم والنص الأدبى، لم يضعه فرويد بالطبع على هذا الشكل: لقد كان يتكلم لغة أخرى، وكان فى جزء كبير سجين تصور آخر عن الأثر الفنى (الذى يعنى، Sub Specie aeternitatis) فكرة ثاقبة مقدمة فى ظواهر متناسقة). لكنه شق الطريق إلى إعادة كتابة الحلمى بعبارات النص، والعكس بالعكس. خصوصا وأنه استخرج قواعد التحويل التى يخضع لها مايسميه بـ«المحتويات اللاشعورية»، لأن

فرويد قد ورث عن عصره رؤية وضعية وتشبيئية إلى مايغلى فى «قدر الساحرة»، بينما تحاول لغة الحداثة إعادة بناء كلام آخر ملح داخل الخطاب الخاضع لمنطق المساوى (٥) (يعنى داخل الخطاب المتداول). لنستحضر فى عجالة قواعد التحويل أو العمليات الأولية. إن عددها أربع:

١) لا يصاغ إلا مايمكن أن يكون متصورا (مدركًا وظاهرا للعيان بخاصة): يمكن للحلم، كما الفيلم الصامت، أن ينقل ويكرر أقوالا قيلت فعلا، إلا أن عليه أن يظهر مايحكيه.

٢) يمكن لكل جسم - شخصا كان أو مكانا أو شيئا - أن يكشف عددا آخر من الأشياء فى طرفى شبكة التحويل (يحوى الحيوان الواحد ابا وأخا ومنافسا وشخصية نسائية، وفى مكان آخر، لابد من ثلاث نساء لتجسيد صورة الأمومة).

٣) وبصفة عامة، فالجوهرى منقول نحو موضع ثانوى، وجزئية تافهة قد تحمل الكلمة المفتاح.

٤) تتقدم المتتالية التى تجمع العناصر اللاشعورية مصوغة ثانويا، بشكل غالبا مايكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردى أو مسرحى (يسميه فرويد «واجهة الحلم»). وبما أنه لا حقّ للمكبوت الخاضع للرقابة فى كلام واضح ومميز - لا حق له فى هذا اللسان الذى يتمفصل مع الواقع الذى هو واقع العمليات الثانوية كما وصفها أرسطو تحت اسم المبادىء العقلية - فعليه أن يصوغ نفسه عبر القنوات الأربع لهذا الإنبيق الذى هو الحلم.

وبهذا، نكون على صلة، بعد الانتهاء، بخطاب يبدو مشوّها وذا فجوات، وهو بالفعل محول ومنبَّر بوجه آخر. وبصورة عامة ووجيزة فإن الجملة المستترة أضحت (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهراً يكون أحيانا جدّ مختلط، لكنه معروف دوما بإمكان تفسيره ماعدا تلك العلامة الصغيرة حيث ينكشف أصله و سرّته (فرويد). لأنه فى نظام النفسى، كل شىء يكون محدداً بدقة، فلا مجال هناك للصدفة، ويكفى القيام بإعادة المعطى - لكن مع اعتبار الندبة التى تتعلق بالتخمين.

(٢) حيل اللغـــــــة:

إن هذا النموذج من الاشتغال يوجد فى سيناريوهات حلم اليقظة (إنه الاستيهام بحصر المعنى)، كما فى «الاستيهامات اللاشعورية» التى تصلح «رَحِما» لكل التخييلات التى فيها تشبع الذات رغبتها على المستوى المتخيَّل بإعادة تقديمها إلى نفسها. وبعض هذه الآثار يجد طريقه إلى العمل الشعرى للغة، ويمكننا أن نستحضر بهذه المناسبة عبارة بودلير الرائعة التى تتحدث عن «البلاغة العميقة». وبمعنى آخر، فالعمليات الأولية تشتغل بالطريقة نفسها التى تشتغل بها صور البلاغة التقليدية: الاستعارة المجاز المرسل، مجاز الكلية، إلخ. مالم يكن ضروريا القول بأن البلاغة الكلاسيكية إلى حد ما قد اكتشفت وهى تحلل أوجه الخطاب ميكانيكيات اللغة الحُلمية؟ على أى حال، فالصيغ الأكثر استعمالا، يعنى الصور القائمة على الإبدال عن طريق المماثلة أو التجاور أو الانتماء، تحتل مكانا داخل المراكز الرئيسية لكل نظام (٦)، وهكذا ينبثق التكثيف. أما بالنسبة إلى النقل، فهو يخفى عددا لا بأس به من الخدع التى تلجأ اليها أوجه التعبير (التلميح، المبالغة، التورية، المفارقة، السخرية، التعويض، إلخ). وهكذا، فكوننا قادرين على التقريب بين البلاغة واللفظية المنحرفة للرغبة يبرر الميل الواضح داخل التحليل النفسى الفرنسى المعاصر نحو ترك النموذج التيرموديناميى عند فرويد فى الظل (سنقول بالكاريكاتور: أساسه قُدورٌ تحت الضغط) من أجل معالجة لسانية للظواهر. إن اللاوعى مبنين كاللغة، وهذا أحد الأكسيومات المشهورة المقترحة من طرف جاك لاكان - وثانيها يقول: إنّ «اللاوعى هو خطاب الآخر»، الأمر الذى يسمح بأن نرى أن الذات (أنا) تتكون مثل خطاب مستحيل(*).

إن اللاكانية تقدم نفسها كإعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات. لكن الأبواب قد كانت مفتوحة (٧) فى وجه مثل هذا الاتجاه الجديد بفضل حثّ المعلِّم الڤيينى على تجذير ممارسته بالاهتمام بالمادة اللفظية. وفى الواقع، لايمكننا الاكتفاء

(*) الاستحالة تغيير فى الكيف مع الحفاظ على الصورة النوعية - مراد وهبة: **المعجم الفلسفى** - ط٣ - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩ - المترجم.

بكتاباته عن الحلم، ولو أنها أكثر عدداً مما نتصور عادة (١٩٠١م: الحلم وتفسيره.. ١٩١١م.

استعمال تفسير الأحلام فى التحليل النفسى ـ ضمن: التقنية النفسانية ـ ١٩١٥م: المائتا ورقة التى تؤلف الجزء الثانى من: مدخل التحليل النفسى، ١٩١٧مكمل ميتاسيكولوچى لنظرية الحلم ـ ضمن ـ ماوراء علم النفس ويوجد كتابان آخران (٨) ودوما من بدايات فرويد، يركزان على آثار اللاشعور على الخطاب:

«سيكو باثولوچية الحياة المرضية» (١٩٠١م) ، و «النكتة وعلاقتها باللاشعور».

إن الكتاب الأول مكرّس فى نصفه لتحليل الظواهر التى تهم اللغة. نجد فيه تأسيسين جديدين ممتازين للأسباب التى جعلت فرويد نفسه عاجزاً عن أن يسترد فوراً اسم علم («Signorelli سيكوباثولوچية الحياة اليومية ـ ص٥ ـ١١)، وجعلت أحد محاوريه عاجزاً أمام الكلمة الأجنبية التى كان يحاول ذكرها «aliquis المرجع نفسه، ص١٣–١٦، كما نجد فصلا يتناول نسيان الموصوفيات واتباع الكلمات: العديد من التحليلات المثيرة.

بماذا يتعلق الأمر؟ بوجه عام، يتعلق بدال فى معناه اللسانى: المادية الصوتية أو الخطية لدليل ما، الصوت أو الحرف ـ يَقْبلُ، فى شكله، المضبوط أو من خلال شكل تقريبى، مدلولا ـ قيمة تقريرية أو إيحائية أو تعيينية ـ يكون، فى لحظة معينة غير ممكن قبوله من طرف الشعور ويجد نفسه دفعة واحدة مكبوتا، مع أن السياق أو ما تبقى من الجملة يدعوه إلى احتلال مكانه، هذه شابة نمساوية أرادت أن تستحضر هذه الرواية الإنجليزية التى أتت على إتمامها والتى لها علاقة بالمسيح: إنها ليست Quovadisu إنها من لوقيس والاس Lewis Wallace... فيها يتم التعرف إلى Ben- Huur والحال أن صوت Hur قريب من العبارة الألمانية Hure (الباغية)، والنطق به، يمكن أن يبدو دعوة جنسية، الأمر الذى كان فى الوقت ذاته فاجراً ومشتهى بعنف، وحالة الفلتات Lapsus ماتزال أكثر نمذجة، دون أن تكون جد مختلفة. بدلا من ثقب فى الملفوظ، فإن دَخيلاً هو الذى يظهر وهو الذى يترجم ـ يخون أمنية، صراعاً، قلقاً غير قابل للوصف. هذه سيدة تشكو من كون النساء مرغمات على إنفاق ذخائر من المهارة والعناية لأجل نيل الإعجاب، بينما الرجال،

شريطة ان لا يكونوا مزورين، ماداموا، تقول للجمع المذهول، يملكون خمسة أعضاء مستقيمة...» (إذا كان الأمر مقصودا، فإننا سنحصل على فكاهة فاحشة!). إنها إذن فلتة لسانية Lapsus Linguae. هناك أيضا فلتة قلمية Lapsus calami. وهو يكتب الى محلله، يعزو إنجليزى ضيقه إلى موجة البرد الملعونة، لكن بدلا من « هذه الموجة الملعونة من البرد Ware، يسجل قلمه فى مكر... «الزوجة Wife»: إن المذنب الحقيقى هو الزوجة الباردة. ومن المماثلات، أخطاء القراءة. هذا جندى يقرأ قصيدة وطنية: الآخرون سيسيرون «للموت من اجلى» فى المقدمة، وأنا سأبقى فى المؤخرة، هنا «لم لا؟»، بدلا من «لماذا أنا؟ Warum den- Warum deunnicht? nich?»، فى كل مرة فإن الآخر فى خطابى الداخلى أو الصريح هو الذى يقول رغبتى باستغلال الإمكانية التى يوفرها الدال للقيام بانزلاق (وهذا هو المعنى الأول للفلتة). وكون هذه الأمثلة مأخوذة من سجل ما قبل الشعور - يعنى من هذا الذى يبقى مؤقتا خارج حقل الشعور، لكن يمكنه العودة إليه - فإن هذا لا يغير من الأمر شيئا - وكما نعرف جيداً، فالشعر لايكف عن الاستناد إلى هذه الألعاب الصوتية لكى يقول أكثر مما يقول، وهكذا، الا تتقارب الكلمات ذات القافية بتماثل جزئى للأصوات وبهذا الصدى الذى يولد مساً أو لقاء بين المعانى.

يتخذ المؤلف الثانى ذو الحمولة العامة النكت موضوعا له. «إن كتابى عن النكتة Witz يشكل المحاولة الأولى لتطبيق المنهج التحليلى على أسئلة الجمال»، سيقول فرويد فيما بعد («خمسة دروس فى التحليل النفسى»، ص١١٣). بطريقة مضطربة قليلا وتقريبية أحيانا، فكما بيّن تزفيتان تودوروف (٩) مؤخرا - لأنه لم تكن رهن إشارته لا المصطلحات ولا أنماط تصنيف البلاغيين المحدثين الذين يتغذون من اللسانيات البنيوية - يكدس فرويد كمية مؤثرة من أمثلة النكت، بقصد صريح إلى التحقق مما إذا كانت الافتراضات المقترحة من طرف دراسة الأحلام مؤكدة حقيقة من طرف دراسة النكتة (النكتة وعلاقتها باللاشعور، ص٢٥٥).

أمام هذه المجموعة من منتخبات القصص الطريفة، نحس بأن المؤلف يبتهج لتأليفها وإظهارها، حتى خارج أى اهتمام بالشرح: يقدم لنا منها منتخبا حقيقيا، وخاصة من القصص اليهودية التى تمسه بشكل قوى. فى الواقع، ومع ذلك، فمن

العينة الأولى المقدمة فى أولى الصفحات، يبدو كل شيء واضحاً. إن الشاعر هين Heine يستحضر فى سينت saynete (كوميديا) بورجوازياً صغيراً يتباهى بوجوده يوما جالسا إلى جنب البارون روتشيلد، هذا الذى «تعامل معه بطريقة جد -famili lionnaire، كما قال. إن هذه الكلمة نتاج تكييف، يلصق بجانبى مقطع لفظى مشترك، ـ mil ـ صفتى familier (عائلى) و millionnaire (مليونير)، وهذا هو ما يسمى كلمة حقيبة، وهو نظام معروف قدر ماهو خصب. أين هو عمل اللاوعى فى كل هذا؟ لقد تفضل فرويد بأن يشرح لنا كيف أن الشاعر هين لم يختلق بكيفية بريئة كلية نكتة من هذا النوع، ولو أنه عن وعى لا يريد إلا تحقيق أثر فكاهى فى هذه الصفحة من «لوحات السفر». إن الأمر مع النكتة هو نفسه مع حلم تخييلى متخيلٌ من طرف روائى أو كاتب مسرحى، تستحيل معالجته على غير ما يُعالجَ به حلم حقيقى منسوخ ثانية «كلمة كلمة» فى مذكرة حميمة: عندما نعتقد بإمكان اختلاق حلم مناسب تخييلى، فإننا نخدع أنفسنا بما أن هذا الحلم، والتجربة تثبت ذلك، الذى أعيد بناؤه خصيصا لشخصية ماهو أيضا مثقل بالدلالات اللاشعورية كما فى حلم حقيقى، أو كبقية المسرحية أو الرواية (سنعود إلى ذلك). وبعبارة أخرى، فنحن فى هذا اللعب بالكلمات إزاء نمط من التكثيف يتواجد أحيانا فى الشخوص المتداخلة أو الأشياء المركبة (من نمط خَيْمَر) أقل مما فى الحلم، لكنه يفترض تدخل العملية نفسها: يكون عنصران لفظيان بشكل محض مكثفين. إنّ الإيجاز الذى يُدرَج فى تكوين الكلمة الحقيبة ذو نتيجتين: فهو صدى للمشاكل المادية عند الشاعر هين (وهو يعرف جيداً مامعنى أن يعامل بكيفية عائلية من طرف مليونير)، ومن جهة أخرى فهو يبعث ابتسامة عند من يفهم الحمولة الهجائية لهذه الدعابة (١٠).

(٣) اللعب بالكلمات

لن نتوقف عند أسباب الاقتصاد الليبيدى التى تبرر حسب فرويد ظاهرة الإفراغ بواسطة الضحك، فضبط التوترات يبقى خارج غايتنا. لن ندخل أكثر فى المتغيرات الدقيقة التى تسمح بأن نضع إلى جنب الكلمة المركبة التغييرات والتقريبات والملتبسات والتجنيسات وباقى أغاليط الاستدلال: لقد أعاد تودوروف النظر بقدر كبير من الملاءمة فى تمييزات المحلل النفسى، وأعاد وضع معجمه المتجاوز فى

مكانه. إلا أنه يتهم،دونما تروٍّ، فرويد بالعنصرية والنخبوية (ت. تودوروف - المرجع نفسه، ص٣١٤) لكونه سجل أن الألعاب بالكلمات خاصة قبل كل شيء بالبدائيين والأطفال والمرضى النفسانيين، وحتى السكّيرين. نقرأ فعلا مايلي:

«إن الطابع الجوهري للنكتة، قد وجدناه، قياسا على تكون الحلم، في اتفاق مهيأ من طرف التكوين «الروحي» بين مقتضيات النقد العقلاني والانجذاب إلى عدم التخلي عن لذة غابرة ترتبط باللامعنى وباللعب بالكلمات».

(النكتة وعلاقتها باللاوعي، ص٣١٤).

إن فرويد يصرح من جهة أخرى بأن الجمع بشكل «خلط ملط» بين العناصر المتنافرة، والمزاوجة بين الكلمات والأفكار دون إعارة اهتمام لمعناها أسهل من استعمالها بشكل منطقي ومنظم ودقيق (ص١٨٩).

وكما أن هذه العودة إلى المباهج البدائية توافق تصوراً معيناً عن النشاط «الرمزي». وكما أن فرويد من جهة أخرى يعتبر وفرة الرموز «ممكن إسنادها إلى ارتداد قديم في الجهاز النفسي». (محاضرات جديدة في التحليل النفسي، ص٢٩)، فإن تودوروف، الذي التبس عليه الأمر بخصوص كلمة ارتداد ويشحنها بمعنى تنقيصي [(١١)]، ينتهي إلى نوع من قصر النظر الذي يقود المنظر إلى مركزية الذات وإلى العرقية.

في الواقع، وهذا واحد من الدروس الكبرى لهذا البحث في أشكال النكتة، إذا كانت هناك لذة في الألعاب بالكلمات، فعلى التعبير أن يتمسك حرفيا بأن: اللعب بالكلمات يجلب اللذة. لأنه ونحن أطفال، كانت لنا الحرية في اللعب بالكلمات التلذذ بذلك، إن أحد مظاهر العملية الأولية، وقد رأينا ذلك عند مرورنا من الحلم إلى النكتة، هو في الخلط أو على الأصح في عدم التمييز بين الكلمات والأشياء، بين الصور اللفظية والصور الموضوعانية، فالحقائق الفيزيقية غالبا مايكون حضورها هلسيا، وعلى أي حال فتمثيلها المتصوَّر ليس متخيّلا بمعنى وهمي: بالنسبة إلى الطفل، الكرسي هو الباخرة، الغرفة هي المحيط، إلخ. أما الكائنات اللفظية، فهي ليست بالنسبة إليه قبل كل شيء معنى يظهر بسرعة من خلال صوت متفق عليه، بل أشياء مادية حقيقية، تدخل إلى الأذن، وتكتب بالمكعّبات، وتخرج من الفم أو من الأيدي، وتخص الأنشطة الجسدية، وتدخل في اللحم نفسه

(نحيل إلى التحليل «Fort\ Da» فى مؤلَّفه، مقالات فى التحليل النفسى، ص١٥ ـ ١٩).

بواسطة أشياء فى رأسه وكلمات بين أصابعه، يبنى الطفل لنفسه عوالم واتانا الحظ ـ أو لم يواتنا ـ لاعتبارها غير منسجمة وغير نافعة. فكل هذا لعب وكل هذا من المقدّس. إن اللاشعور يتكلم هنا بقلب مفتوح وفم مقفل.

وكل هذا لايساوى شيئا. بالعكس هذا مايجلب اللذة، هذه السعادة التى ترتكز إلى إعادة إنتاج تلذذات ماقبل التاريخ، سابقة على الوعى وعلى قياس الزمان. وهذا يحدث طبعا، ولو بجهد أكبر، بحماسة الساذج (المولود حديثا) الذى لايهمه الجزاء بما أن حياته المادية مُؤَمّنَة من طرف الآخر. لهذا ينبغى الرجوع إلى البعد الليبيدى، ومن ثم الجنسى بالمعنى الفرويدى، لكل هذه الألعاب.

ذاك ما نسيه تودوروف عندما لاحظ، بعد أن أثنى على فرويد باعتبار أنه ألف فى النكتة مؤلف الدلالة الأكثر أهمية فى زمانه. بأنه «وصف أشكال كل العملية الرمزية، لا العملية اللاشعورية فقط، قبل أن يضع فى المستوى نفسه التفسير التحليلى والهرمّينوطيقا المسيحية (نفسه، ص ٣٢٠). تشويه خطير؛ لأنه عندما نعنى بأن اللاشعور الفرويدى قد كان مُكوِّنا من مختلف الترسيمات أو النماذج ـ الأولية التى تستقر قبليا فى قلب الإنسان لكى تشع فى مختلف المعارف حسب فروع النشاط الإنسانى (الإدراك الحسى، القوة المحركة، الحس الداخلى،إلخ. نحيل إلى جلبير ديرون)، فإنه سيكون إعادة ابتكار تعالٍ، إنه دفن فى «الروح» لكل الأفكار التى تأتى أفلاطون من السماء، ويتراءى الظل الصوفى ليونج، نبىٌ وميتافيزيقى ما يسمى بحق «علم نفس الأعماق». إن التحليل النفسى، الفرويدية، ولاينبغى أن نبدل رأينا، هو اللاوعى والجنسية ـ أو إذا أردنا: الرغبة ـ المتلازمان بما أنهما يولدان معا ويشكلان زوجاً ـ فى تاريخ الأفكار كما فى تاريخ كل كائن إنسانى. إن كل قراءة لفرويد تنمى أو تهمل إحدى هاتين الكلمتين أو ترابطهما ستكون احتيالية.

وهاهو لأجل التأكيد مقطع طويل، سيقودنا ثانية إلى موضوعة جوهرية بالنسبة إلينا، وهى الموقف اللّعبى:

«إن كل طفل يلعب سيتصرف كشاعر (سنقول اليوم: كاتب) مادام يخلق لنفسه عالما أو، بالأحرى، ينقل أشياء العالم الذى يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تماما. (...). إنه يحمل لعبه على محمل الجدّ، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فعكس اللعب ليس هو الجدّ إنما الواقع (...) ولا شىء آخر يميز لعب الطفل عن «حلم اليقظة (الاستيهام) غير الدعائم (التى توفرها اللّعب الممكن لمسُها).»

(س. فرويد - محاولات فى التحليل النفسى التطبيقى، ص٧٠).

إن هذا تأكيد لما قلناه، مادام الاستيهام المستحضر عبر حلم اليقظة النهارى لا أصل ولا دلالة حقيقيين إلا إذا كانا جنسيين: إن الحلم، واللعب، والعمل التخييلى والاستيهام إنجاز مُشوّه لرغبة مكبوتة - وكل رغبة لا واعية «تسعى إلى أن تتحقق باسترجاع العلامات المرتبطة بالتجارب الأولى للإشباع، حسب قوانين العملية الأولية» (لا بلانش وبونتاليس - معجم التحليل النفسى، ص١٢٠). وهذا مايحيلنا إلى العلاقات ذات الطابع الإيروسى التى يحافظ عليها الطفل الرضيع (الذى لايتكلم بعد) مع أمه عبر جسدها ذى الطابع الإيروسى. وإجمالا، فاللعب هو إعادة اللعب بألعاب منسية وممنوعة، هو «التلذذ مجدّدا» بتكرار وتحريف هذه التلذذات المفقودة... فاللعب بأعضاء الجسد... مثل اللعب باللعب ومع الرفاق وبالبنيات المعقدة أو الكلمات. ولأنه فى جزء منه لعب اشتهر الأدب، من جهة، بكونه لايصلح لشىء، ومن جهة أخرى، يأتى بلذات لاتوصف.

لكن الأدب لعبٌ مُحضٌ: إن الجدية التى تُدير إبداعه تفرض الكثير من الجهد المتواصل، وصياغاته تكون جد معقدة. لأن الأمر يتعلق (عن لاوعى طبعا) بمسح آثار العملية الأولية بإغراقها وسط العمليات الثانوية التى تجد نفسها مُدمَّرة بشكل من الأشكال. إن الكاتب ينتج، وعلى العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية، خطاباً شبه - عقلانى وقريبا من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع، وإذا كان يمنح نفسه «إجازات» التعبير، وإذا كان له الحق فى رؤية «تخيلية» للأشياء، إلخ فإننا نعرف جيداً أن هذه هى مقتضيات «الفن» فبدون التزام كل الإنسان، وبدون ممارسته ذكاءه، وثقافته، ولكن بدون «حبة الحمق»

التى تجعل من الفنان فى نظر الجمهور نوعاً من الطفل الكبير أوالمنحرف الذى لايضر، لن يكون هناك إطلاقا أى جمال ممكن. لكى تكون فعالة ومعترفا بها، على الكتابة أن تكون لا أكثر اصطلاحا ولا أكثر لعباً: لابد لها من قسط من الهامشية تتناسب مع تلك التى يكون أغلب القراء مستعدين لأن يمنحوها لطفولتهم الخاصة التى يرغبون فى تذوق انزياحاتها ومباهجها بمشاركة وجدانية، بعيداً عن كل قلق. إن كل واحد يتذكر زماناً كان يبنى فيه واقعه برغباته، كان الفعل يصير فيه عالما؛ زمان العصا السحرية والسجادة الطائرة، وباختصار، زمان السحر.

إنه السحر، وبعبارة أخرى «قوة الأفكار». إن الإنسان البالغ المتحضر، الذى التزم منذ مدة طويلة بمبدأ الواقع، والذى صارت حتى ألعابه خالية من التخيل والمجانية، لم يعد يعلم أن هناك مكانين لاتزال تتنفس فيهما حرية اللامعنى، فيهما يتقبل فكره النقدى أن يكون محايدا: الفكاهة والفن.

هوامش الفصل الثانى:

(١) إن المترجمين الأولين قد نقلوا فى بداية الأمر "Die Traumdeutung" إلى «علم الحلم» (La science du r'eve) : لقد كانت عبارة «علم» غير مقبولة من المنظور الإبيستيمولوجى ولا تنقل بأمانة عبارة Deutung: إن العنوان الجديد سيكون: تفسير intepr'etation، لكن الجمع احلام سيترك مكانه بفائدة للمفرد، الأكثر أمانة والمميز بشكل أفضل للجانب النظرى لهذه الدراسة.

(٢) لنحدد بدقة لأجل هؤلاء الذين تفاجؤهم هذه العبارة، انها الوحيدة الممكن قبولها: إن (محلّل) analyse يمكن استخدامها فى وقت لاحق، أما على طول «المعالجة»، فإن هذا الموجود على الأريكة هو الذى ينبغى ان يقدم الضرورى للعمل، هو الذى ندعوه ليقول كل شىء بما فى ذلك التفسير الذى يعطيه هو نفسه للمواد الخام التى توفرها حياته اليومية. أما الذى يصغى إليه وهو على كرسيه وخارج دائرة نظره فهو شاهد ليس فاحصا ولا استاذاً: إنه يستقبل قدر المستطاع ذلك التعلق الوجدانى الذى يؤثر على شخصه وعلى الشخوص التى ينبغى أن يضعها على ظهره (إنه التحويل le transfert). ونحن مدينون لجاك لاكان بكونه أول من استعمل هذه العبارة المحلل - وقت المعالجة analysant المنتشرة الاستعمال اليوم.

(٣) نحيل إلى تحليلات ج.ف ليوطار الدقيقة فى كتابه - الخطاب والصورة، ص٢٣٩ - ٢٧٠ ، وما يليهما، وآخر الفصل الرابع.

(٤) نحيل إلى الإسهام الجازم لجاك دريدا فى كتابه - الكتابة والاختلاف، ص ٢٩٣ - ٣٤٠.

(٥) كل خطاب هو أولا من نظام المساوى بالتحديد بما أن اللغة (اللوجوس) بكل تنظيماتها الأقل أو الأكثر اعتباطية تتكون بطريقة تسمح بالتواصل وتحسنه: تبادل الأخبار، تجلى الفكر، وصف الواقع المدرك.

(٦) هناك اختلاف على أية حال: البلاغة تفترض على العموم اختيارا، بحيث بإمكاننا أن نعبر «مباشرة» أو «مجازاً»، أما اللاوعى فليست له لغة أخرى. ونحيل هنا بخصوص طرائق البلاغة إلى بيير فونستنى فى كتابه - أوجه الخطاب، فلاماريون - ١٩٦٨.

(٧) على الأقل ألم تكن مندرجة: يعود الفضل إلى جاك لاكان فى فسحه المجال لأبعاد جادة.

(٨) اللذان يمكن أن نضيف إليهما المقالة الموجزة، المخصصة لدراسة اللسانى كارل أبيل التى تحمل نفس العنوان - المعانى المتعارضة كسمات بدائية - (١٩١١)، نستند هنا إلى أفكار

اوكتاف مانونى ـ مفاتيح للمتخيل ـ ص ٦٣ ـ ٧٤

(٩) نحيل بالضبط إلى الفصل الذى يحمل هذا العنوان «بلاغة فرويد» فى كتابه «نظريات الرمز»، دار سوى ١٩٧٧. ونستند أيضا إلى مقال جون ميشلى ـ صنو الاستعارة ـ مجلة الأدب الفرنسية، عدد ١٨ ماى، ١٩٧٥.

(١٠) إن فرويد يستحضر حالة الدعابات الفاحشة بطبيعة الحال، لكن ساندور فرينزى هو الذى قام بشكل خاص بتحليل تذوق الكلمات الفاحشة، فى قيمتها اللعبية المعوضة (مرحلة الكمون) والعرضية (نحيل هنا إلى الكلمات الفاحشة ـ فى التحليل النفسى ١ ـ دار بايوط، ١٩٦٨.

(١١) إن فعل ـ ارتد R'egresser ـ يعنى العودة إلى عوامل سابقة من مراحل التنظيم النفسى، حيث بُنيَت النفسية بشكل مغاير لكنه ليس «ناقصا»، إنها معقدة وغنية. هى اقل عقلنة ولكنها كثيرا ماتخضع لمبدأ اللذة (فرويد ـ مدخل إلى التحليل النفسى، الفصل ٢٢).

الفصل الثالث
أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه

«إن من يتقدم به العمر يكف عن اللعب ويستغنى ظاهرا عن اللذة التى يستمدها من اللعب (الطِّفلى). لكن ما من شىء أصعب على الإنسان من الاستغناء عن المتعة التى سبق أن خبرها. والحقيقة أننا لا نستطيع الاستغناء عن شىء، لأننا لا نعرف إلا استبدال شىء بآخر. وحيث يبدو أن هناك استغناء لا يكون هناك فى الواقع إلا صوغ استبدالى (...) بدلا من اللعب، صار من بعد يلذُّ له التخيل (الاستيهام). يشيد قصوراً باسبانيا وينصرف إلى ما يسمى أحلام اليقظة (... ومن هنا) فرضية حسبها سيكون الأثر الأدبى، مثله مثل الحلم النهارى، استمراراً وبديلا للعب الطفولة فى الماضى».

(س. فرويد ـ مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى ـ ص ٧١ – ٧٩).

إن عنوان هذا الفصل الجديد سيكف عن الظهور غريبا عندما نطرح السؤالين الآتيين: ما الذى أقرأه عندما أقرأ؟ ماذا يقرأ الكاتب عندما يقرأ؟ الجواب واحد: أيا كان الأثر الأدبى، سواء أنتجناه أم استهلكناه، فإن القارىء يقرأ فيه أولا نفسه بنفسه.

١ ـ التمثيلات اللاواعية فى النص الأدبى:

هنا ينبغى لفت النظر إلى عبارة «أولا»، لأنه من الواضح جدا أنّ المقصود هنا مظهر واحد للأشياء. لكنه مظهر ضرورى على أية حال بالنسبة إلى فرويد وإلى هذا الحد الذى وصلنا إليه رفقته. وفى الواقع، فالآن صارت لنا فكرة عن الطريقةالتى تعالج بها، عن طريق الميكانيكيات التى تكون اللاوعى، التمثيلات اللاواعية (١) التى رأيناها تنشد التمظهر والتعريف بنفسها، رغم الرقابة، من خلال الخطابات، أو الأصح كخطاب: للعرض، للحلم، للعب الطفلى، للعب بالكلمات كان مراداً أو لم يكن. فهذه الوقائع النفسية غير القابلة للإدراك تقدم بدائلها الاتفاقية فى دوار من التحولات، هو الذى يكوّن النشاط العميق للفكر الإنسانى، وهو الذى يتمكن فى جزء محدود من أن ينتظم وينظم نفسه فى فيض متقطع لكنه قابل بشكل متماسك لأن تتكفل به الذات وقابل لأن يكون مجزءا ومعترفا به ثم مستبدلا فى إطار النشاط الواعى الذى يسمح بالتواصل (العمليات الثانوية).

يمكن تصور مادة رخوة غامضة مصبوغة بشكل عنيف باللذة أو بالنفور، من خلالها تحاول أن تظهر نفسها وتسمع صوتها «كيانات» مادية (لها أيضا معادلات عجيبة فى التيارات الإلكترونية للدماغ) تكون مدركة إمّا كأنواع من الصور بمعنى تمثيلات الأشياء، وإما كأدلة لسانية بمعنى تمثيلات الكلمات، لكن سواء تعلق الأمر بأشياء أو بكلمات، فالوعى الذى هو الكلام (أو الخطاب) لا يعرف القبض عليها إلا من خلال اللغة، ومن هنا فالاسم الذى يطلقه عليها اللاكانيون: «الدوال»(٢)، باعتبار أن الأصوات يعنى الحروف (سيرج لوكلير) التى تجسد الأدلة اللسانية هى، إن لم تكن مجردة من مدلولاتها المنطقية العادية، فهى على الأقل تتحول نحو نظام آخر من الدلالة: إن نظام «التدلال الفائض/ الحال محلّ» هو ما يكوّن اللاوعى داخل اللغة. وينبغى التأكيد على أن هذا الأخير إذا كان «مبنياً» كاللغة فهذا لا يعنى أنه يملك لهجة خاصة، ذلك لأنه يملك القدرة على تغيير اللغة، أو بتعبير أدق هو نفسه هذه القدرة، ذلك لأنه يقوم على هذا التغيير نفسه باعتباره «خطاب الآخر»(٣). وبهذا، إذن، نجد أنفسنا أمام مادة لفظية مُخْتَرَقَة بمهارة من طرف بلاغة نوعية، وهى المادة التى سمحت الباثولوچية ومقاومات النوم المحوِّلة أو مقامات «البراءة» الطفلية

بتحليلها قصد استبيان ذلك الانتشار والتوسيع الإمبريالى لنداءات الليبيدو، ولكن هنا يمكن التساؤل: ماذا عن المادة اللفظية الأدبية؟

من المعروف فى لغة التواصل النفعى الخالص ـ باعتبارها الحالة المثالية للغة، الهشة دوما، والمعرّضة كما سبق أن رأينا لغزو الفلتات والهفوات ـ أنها تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق؛ أى أنها سيدة التبادلات المنظّمة بين الناس، ومن ثم سيدة الدلالات الواضحة تمتلك كلّ كلمة مدلولا (وهو واحد على العموم) والمخاطب يفكك الرسالة دون صعوبات كبيرة. أما لغة الطفل الذى يلعب، ولغة الإنسان الذى يحلم، ولغة «الأحمق » فهى لغات مبهمة لأن اللاوعى يسكنها ويحرفها باستمرار. أما اللغة الشعرية ـ وهذه عبارة مناسبة للإشارة إلى كل لغة غير نفعية؛ أى لغة الفنّ ـ فعليها أن تقدم لنا تركيبا من الاثنين ومنهما معاً (وهذا لا يكفى طبعا لتخصيص العملية التى نعتبرها استيتيقية). ولهذا ينبغى الرجوع إلى تحديدها التقريبى قبل النظر فى كيفية إنتاجها واستقبالها (وهنا يتعلق الأمر بنمط استقبال خاص). ينبغى أن ننطلق مرة أخرى من تمظهرات الغريزة؛ أى من المؤثرات والممثلات الإدراكية أو اللفظية. فالانفعالية تمرّ أولا داخل اللغة فى شكل غير متمفصل، وبتعبير أدق فى شكل لا ـ لسانى، أى فى شكل صراخات وانفعالات... إلخ، وبهذا فهى إمّا أن تستعاد من خلال معجم مطابق (هذا يعجبنى، لا أحسّ أنى بخير)، وإمّا أن تقدِّم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب، فإذا أخذنا وصفا داخل محكى ما، سنجد أنه لا يعيد فى أى حال إنتاج ما هو واقعى، بل يصنع مقاربة لشىء من أشياء هذا العالم مانحاً من خلال الشريط انطباعا قد يكون عابرا، أو إحساساً بالإشباع، بالانزعاج، بل باللامبالاة (المحسوبة). ولهذا يشكل تدوين العنصر الانفعالى على هوامش الخطاب مشكلا فى حد ذاته، أما التمثيلات فهى تتلاقى فى شكلين أساسيين أو مبدئيين: فمباشرة هناك الاستيهام، وجانبيا هناك التدلال. والاستيهام كما نجده فى حلم اليقظة إخراج حكائى فعلى لنواة استيهامية لا واعية، فهو يتقدم فى شكل سيناريو ينطلق من جملة بسيطة تتجسد فيها الذات فى علاقة دينامية مع مختلف الأشياء التى تتوجه إليها رغبتها. وعلى سبيل التمثيل، فمثل هذه «القصص» هى الخبز اليومى للأساطير والتراچيديا والرواية العجائبية. أما عبارة «التدلال»، ومهما بدت غريبة، فهى مناسبة لتعيين

مجموع مؤثرات المعنى التى لا تلاحظ بشكل مباشر داخل مظهر من النمط السردى: ينبغى أن نفكّر، على الأقل كاحتياط، فيما يلاحظه النقد فى قصيدة كأصداء، كوسيلة نقل للموقف.. إلخ.

إن هذا التقسيم يخفى مرة أخرى ذلك التقسيم التقليدى إلى «مضمون» و«شكل»، من جهة أولى عندما يكون مضمون استيهام ما مفهوماً بعيداً عن إخراجه المشهدى (دون أن ننسى المراجعة الثانوية)، ومن جهة ثانية، عندما يستطيع استخدام الدوال اللسانية (بدءاً من الفونيمات إلى حدّ الأشكال الفارغة كالكليشيه مروراً باختيار تركيب معين وبتقطيع إيقاع محدد) من أن يكون منفصلا أمام نظر المحلّل ـ القارىء عن ثقله الدلالى، من تدلاله اللاواعى(٤).

ما الذى يحدث عندما تجد نداءات الرغبة نفسها أو ممثلات الغريزة، أو اللاوعى، إلخ ـ خاضعة لإخراج فنى (كيفما كانت التحديدات الإيديولوچية أو المسمّى استيتيقا) بدل الخضوع لإخراج عوضى أو لإخراج حلمى أو لإخراج لعبى (لاعب)؟ من البدهى أنه بالإمكان تشبيه الكتابة الأدبية هنا بشىء فنّى، ولو أن عبارة «الجمال»، بكل تقلباتها، قد استُوردت من الفنون التشكيلية (٥). وما يحدث، فى نظر فرويد، يستند إلى بعض الصيغ ـ المفاتيح، ونقدم هنا صيغتين تبدوان تحديديتين:

ـ «من اللافت للنظر أن بإمكان لا وعى إنسان التفاعل مع لا وعى إنسان آخر عن طريق تحويل الوعى».

(س. فرويد ـ ما وراء النفس، ص ١٠٧)

ـ «يبدو ألا جدل فى أن لفكرة «الجميل» جذورا فى التهييج الجنسى، وأنه أصلاً لا يشير إلى شىء آخر غير ما يهيج جنسيا».

(ثلاث مقالات فى النظرية الجنسية، ص ١٧٣).

سنعود إلى الصيغة الأولى، فيما بعد، لكن من المهم طرحها من الآن. أما الثانية فهى ذات حمولة عامة وتتقدم كمسلّمة فرويدية، لهذا لن نقول عنها إلا كلمة واحدة.

إن جمال الجسد مرتبط بما يهيج جنسيا: وهذا لا يعنى: «يهيج ما هو جميل» بل

يعنى «الجميل هو ما يهيج» - وهذا ما أغرى أغلب الكائنات الإنسانية فى الأزمنة المنسية، بحيث تعترف فيه بالواقع وتنقله، يعنى مؤثراته، من جهة بحسب ثقافتها (المرتبطة مثلا بالظروف المناخية والعرقية والغذائية)، ومن جهة أخرى بحكم التكييفات الفردية الأولية (وهنا نستحضر ديكارت الطيّب مع الانتباه إلى كونه يميل إلى النساء «الحولاوات» لأنّ مرضعته كانت تشكو من الحَوَل) (٦). وهذا الإغراء يرفع العوائق وينتج تهييجا محيطيا ويسمح بالبحث عن تلذذ تناسلى، لكن هناك «تابو» يبقى مرتبطا بالأعضاء التناسلية نفسها التى تعاقب ببشاعة عند المتحضرين، وبالصمت عند الشعوب التى يكون فيها عرض هذه الأعضاء أمراً عادياً. وربما أنّ الأمر يتعلق بممنوع يعود إلى الإفراط فى القلق أو إلى المبالغة فى التقدير: والنتيجة واحدة، فاللامرئى يقلق، والمرئى معرض للتهديد قدر ما هو معرض للتثمين. وما يلاحظ على الخصوص أن القدرة على الإغراء تنتمى، عن طريق النقل، إلى الطباع الجنسية المحيطة:

- «إن الأعضاء التناسلية نفسها (...) لا تعتبر غالب الأحيان جميلة، وبالمقابل، يبدو أن طابع الجمال يرتبط ببعض العلامات الجنسية الثانوية.» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).

٢ - مكافاة اللذة والإعـــــلاء:

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المشهورة بمكافأة اللذة، وهى فرضية نجدها مصاغة فى نهاية نص «الشاعر والخيال»:

- «يخفى الحالِم اليقظ استيهامته بعناية عن الآخرين، لأن لديه انطباعا بأن هناك ما يستدعى الخجل. ولو أطلعنا عليها، فإن هذا الإطلاع لا يجلب لنا أية لذة. ولهذا تبدو لنا مثل هذه الاستيهامات، عندما نواجهها، منفرة أو هى بكل بساطة ما يصيبنا بالفتور. لكن عندما يكون الشاعر(...) هو من يحكى لنا ما نجنح إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية، فإننا حينئذ نختبر لذة جد كبيرة معزوة بلاشك إلى تضافر الكثير من مصادر المتعة. كيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة؟

(...) إنه يلطف مما للحلم النهارى من تمركز على الذات وذلك بتحويله وإضماره،

وهو يغرينا بحق الاستفادة من لذة محض شكلية (...) يشجعنا من خلالها بالكيفية التى بها يقدم استيهاماته. نسمى كفاءة الإغراء أو اللذة التمهيدية مثل هذا الحق فى الاستفادة من لذة تقدم إلينا من أجل تحرير متعة عليا تصدر عن طبقات نفسية اكثر من ذلك عميقة (...).

فالمتعة الحقيقية أمام الأثر الأدبى تصدر عن نفسيتنا التى تجد معه خلاصها من بعض التوترات. وربما اكثر من هذا، الا يكون الشاعر عندما يسمح لنا بالتلذذ باستيهاماته دون خجل أو وسواس، هو من يساهم بقدر كبير فى بلوغ هذه النتيجة؟»

(س. فرويد - مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى، ص٨٠ -٨١).

واخيرا، فإن كل شيء يحدث كأن الحظ فى أن نستشعر لدى الآخر اعترافا لطيفا باستيهام معروف بـ «شذوذه» يسمح لنا بأن نتلذذ به لحسابنا الخاص بضمير مرتاح: وسواء كان تقديمه هنا جيدا، أو كان بشكل أكثر فظاظة هناك، فإن ذلك لا يهم شريطة أن تكون الاستفادة حقيقية؟ وبعد، الا ينبغى قبول هذا الدّفق المتحرر من كل خجل. لهذا ينبغى أن تكون «الفائدة» طروبا: جاذبية حقيقية. وإذا أزيلت المقاومات، كما كانت من قبل ومن أجل الانصراف إلى المتعة الإيروسية، فلا شك فى زوال كل كرب أو فتور. وهذا هو دور الشكل، كما يفترض فيه «شكل جميل» - والأمر لا يتعلق فقط بالتناغم الملائم والفعالية السرية، إنه تواطؤ لذيذ ذلك الذى يقوم بين العين واللوحة: فهذه الأجساد وهذه الفواكه وهذه المناظر تكشف رشاقتها المرحبة عن أشكال مستديرة وعن لعبة مشتركة بين الظل والنور وعن أوجه مضبّبة وعن نقطة صفراء بديعة... أما بخصوص النص، فهى الإيقاعات، ومن ثم التنفس، واستردادات الأصوات وتوافقات الأصوات والاستعمال اللامألوف للفظة أو لسياق جملة، وسحر «صورة» مفاجئة، وفجاءة صفة تغير السياق، وديكور أو شخصية «صائبان» مستحضران على أساس من اللاواقع، واستدعاء كلمة أو رمز من خلاله تنزلق فكرة معمارية متفق عليها وهى التى تتكلم، أو أحيانا هوس، عادة أسلوبية نحسها كرفة جفن... فالجوهرى أن يمرالتيار، يعنى: الانفعال. وما قبل الشعور (ومنه يستمد نقد ممارس تحليلات لقلقه) هو الذى يأخذ على عاتقه عدداً وافراً من الشظايا التى لا تظهر للعيان والتى منها يجنى ابتهاجا. وهكذا الأمر، فى موضع آخر بالنسبة إلى اللاشعور.

ولهذا، فإن إغراء الشكل تمهيدى بالنسبة إلى فرويد الذى يرفض دراسته كما هو منكراً أن يكون ذلك من شأنه. ولأنه كذلك، فمن المفترض أن ينفتح على نوع آخر من اللذة وأن يوجد مصدر آخر للإشباع، فى الخلف أو فى الأسفل أو فى الوسط تماما، لكنه يقدم بطريقه يبقى بها غير مرئى (كالظرف المخبوء بمهارة عن العين فى الرسالة المسروقة لكاتبها يو). وحسب التعبير الاقتصادى فهذه اللذة، وهى بعيدة عن أن تكون ثانوية، ترتبط بتفريغ الليبيدو الجنسى الذى لا يحُس تحديداً كما هو، لا بصفته ارتياحا من توتر شديد، ولا بصفته مرتبطا بدائرة الانفعالات الأصلية.

يمكن أن نفترض أن هذه النفحة من المتعة تتمظهر على مختلف المستويات. أولا، من خلال أبسط ابتهاج مستعاد بالقدرة على الاستيهام بكل حرية ما دام قد حصل التغلب على عقبة ما، وسيكون ذلك هو اللذة اللاعبة نفسها، اكتشافات مع استقلالية الطفولة أو الخضوع لملكة العمليات الأولية، على اعتبار أن مبدأ اللا اتصال هو ما يوجه هذه الملكات: وإجمالا، فهى مملكات الفوضى. فهنا نجد تلك القدرة المستعادة على اللعب باللا معنى، ذلك الرفع المؤقت لواجب الاعتماد على العمليات الثانوية التى تدير مبدأ الواقع. إن إيقاف الطاقة وعزل الانفعالات والربط منطقيا بين التمثيلات والتحايل على حواجز المستحيل والتقدير تبعا للزمن والإبقاء على أسوار الكبت واقفة أمور لها وزنها، بحيث إن النفاذ إلى منطقة اللعب الحر يتمخّض عن ادّخار (من خلاله نستعيد النكتة). ونضيف إلى ذلك أن الاستثمارات الانفعالية تكون أقل كارثية ممّا فى العرض، وأقل شدة مما فى اللعب الطفلى، وبشكل مفارق، فما يدعمها أنها تشتغل على أحسن وجه أو لأفضل مدة، لكونها محكمة يضبطها إشباع نرجسى معترف به من طرف الأنا الأعلى (٧) - المحفل المكلّف بتمثيل اقتضاءات الواقع كما الممنوعات العائلية داخل اللاوعى («لن تستمتع بدلا من والدك من نفس جنسك» إلخ) ، وهنا نجد مرة أخرى نظرية الفكاهة كادخار لمصروف انفعالى (س - فرويد - النكتة وعلاقتها باللاوعى، ملحق الكتاب).

وهنا، ينبغى أن ننظر فى ميكانيكية أخرى هى ميكانيكية الإعلاء، نحن نعرف أنها ترتكز فى الواقع إلى أن نشاطا غريزيا «يُحوِّل عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية» و«نحو أشياء مثمنة اجتماعيا» (ج. لا بلانش و. ج. ب. بونتاليس: معجم التحليل النفسى، ص ٤٦٥).

خذوا أمثلة من ذوات عديدة تمتلك غريزة سادية قوية: ففى إطار الذهان ينفذ چاك السفاح هذيانه عبر «انتقالاته المشؤومة إلى الفعل» الذى نعرفه جميعا، وهذا طبيب جراح يكتسب وسيلة ممتازة للإعلاء فى إنقاذ حيوات إنسانية، وهذا مركيز دوساد يقوم بإخراج مشهدى بواسطة الكتابة لصور تنظيمه الاستيهامى المهذبة، كمن يقرأ «مائة وعشرون يوما» فهو الآخر يتحرر من بعض التوترات بالاستيهام انطلاقا من نص ساد. ويمكن القول إن ساد قد وجد فى قلعة الباستيل الفرصة ليشفى غليله بواسطة المخيلة أثناء الكتابة: أن تكون كاتبا وأن تتمسك بوصف الروح الإنسانية، وليكن ذلك فى شذوذها، فهذا هو الوضع الذى يقبله المجتمع بل ويحتاج إليه احيانا - وماذا عنى أنا القارىء؟ أعرض لنفسى وجهاً لوجه فيلم الرعب المفضل، وهنا يوجد ما أحقق به رغبتى، وما يمنعنى من توجيه ساديتى المستترة نحو محيطى: لكن يمكن أن أكون أستاذا مختصا فى رواية القرن ١٨م، أو طبيبا نفسانيا أو عالما فى الإجرام، فأجدنى «مجبراً» مهنيا على قراءة ساد، ومشغولا بهذه القراءة دون أى تحفيز حقيقى... وإذا كان الإعلاء الفنى مضمونا مبدئيا فى حالة الفنان سيد إبداعه، فإن فعاليته صعب توضيحها فى حالة الهاوى (٨).

٣ - عن التقمص:

إن بلوغ المرام بواسطة القراءة يتحقق، فى جميع الأحوال، بين أناى وأناى، داخل ما يسمى وضعا نرجسيا. فموضوعى (موضوع حبى مثلا) موجود فى داخلى لكن لا كجسم غريب بل كجزء من أناى (٩). هذا ما يمكن أن يكون من تأثير التقمص. هى ميكانيكية بسيطة، وللجميع فكرة عنها، والأدب نفسه، منذ دون كيشوت إلى حدّ چان بول سارتر (فى روايته «الكلمات») مروراً بمدام بوفارى، يعج بأمثلة عن هؤلاء القراء الذين يتصرفون على أنهم «أبطالها الحقيقيون» ويجعلون التشبه بهم مَثلهم الأعلى: وفى إطار تحليلنا، فنحن نصادف حالات أكثر تميزاً. ودراسة فرويد «الشاعر والخيال» تقف عند هذا الأمر مميزة بين المحكيات الشعبية التى يكون بطلها جد منمذج، وبين الروايات المسماة «سيكولوچية» حيث توزع مختلف مظاهر النفس على عدد من الشخوص - الركائز، بل والروايات «الغرائبية» التى لا يكون فيها البطل إلا سارداً لما يلاحظه فى الحياة التى تحيط به. وينبغى القول إن أشكال

ودرجات التقمص غير محدودة: ينبغى التذكير بأن الجوهرى هو أنّ الأفعال الممثلة عبارة عن استيهامات متنكرة، ويمكن القول إنها تقريبا مخففة بواسطة نقل ما هو طريف. وهكذا يصير المشكل: كيف ولماذا يدرك القارىء أن الأمر يتعلق فى كل هذا بمسكوت عنه هو وحده الذى يملك الحقيقة يريد إبلاغها إليه (لكن من هو هذا الضمير الغائب؟ وبأى جزء منه نفسه يتعلق الأمر؟). إن تقمص الفارس الشجاع أو المخبر الذكى أمر يتعلق بعملية مثلنة الذات نفسها: نتباهى، سريا وعن طريق شخص مسخر، بكل الكمال. لكن هل هذا هو المهم؟ أوَليس المهم بالأحرى هو ما يمر أمام عيون القارىء؟ هنا أيضا تكون حالة أوديب نموذجية (١٠) .وقد سجل فرويد الأثر الذى تحدثه عندما قال:

«إن الرعدة لتسرى فينا عندما ننظر إلى هذا الذى يحقق أمنية طفولتنا، وهى رعدة تدخر طاقة من الكبت الذى الجم منذ إذ ذاك هاته الرغبات. فالشاعر إذ يُخرج إلى الضوء جرم أوديب، فهو لا يترك لا محيضا عن أن نعرض دخيلتنا، دخيلتنا التى لا تفتأ هاته الدفعات ماثلة فيها وإن قُمعت».

(س. فرويد: تفسير الأحلام، ص ٢٢٩).

فمن خلال السيناريوهات المنجزة نسترد، دون أن نعلم ذلك، انفعالاتنا العتيقة: نسترد تلك الطفولة التى تعبرها رغبات رهيبة، فهذه هى حقيقة ماضينا التى نستشعرها، ومن هنا الذعر، نسترد ذلك عهداً قريبا من الجنّة، قريبا مما نسميه عادة «بلد الحلم»، ومن هنا التلذذ. والنتيجة أن يسحرنا هذا الذى نعرف أننا كناه (والذى لم نكنه أبداً بشكل مضبوط، ولكننا حلمنا بأن نكونه) والذى نكرّر فى كل لحظة ذكراه المفقودة. فعند عرض «الملك أوديب» نستمتع باللعب مرة أخرى، وبشكل علنى إلى حدّ ما، بتلك الأدوار التى لم يسبق أن لعبناها حقيقة فى الماضى والتى لا نكف عن إعادة إنتاجها فى أحلامنا واستيهاماتنا بعيداً عن الآخرين، ومن خلال إعادة إنتاج تتغنى بغيابها وبانعدامها ـ فهل لعبناها بالفعل، لقد كان هذا فخ الجنون الذى يستند إلى رغبة ميتة (لأنها تحققت فى الواقع)!

لن يكون من قبيل الصدف أن تتناول الدراسات الحديثة فنون العرض وهى التى عمقت بشكل أفضل مقاربة الرغائب الأولى. ففى هذه الفنون ينظر إلى الأشياء على

انها مضخمة بواسطة مَسرَحَة الإخراج المشهدى وتفخيمه: إن المشهد اجتماع مقدس بين الصوت والأضواء. وفيها تكون الأشياء قابلة للمس: بفضل فعل مجسَّد، ومرعى من اجل عيوننا التى تعتبر أيادى أرواحنا، هنا تشكل تمثيلات الأشياء وتمثيلات الكلمات شيئا واحدا. فالمهم هو التمثيل أولا.

وفى هذا الشان لا مفر من الاطلاع على دراسة كرستيان متز المضيئة «الفيلم التخيلى ومُشاهده» ضمن كتابه «الدال المتخيَّل» UGE, 1977 «١٠ - ١٨» ودون ان نتحدث كثيرا عنها مادامت تهمّ فى المقام الأول هواة الفن السابع وفوائده الخاصة، فإنها تترجم، حيال مشاكل الاستقبال الذى ترتبه النفسية للتخييل القادم من الخارج، همًا من هموم النظر إلى الأشياء بمنظار جديد يمكنه أن يعمل على تطوير فكرتنا التقليدية عن «الانفعال الجمالى».

أما بالنسبة إلى الاعيب ورهانات التراچيديا، فمن الضرورى الاستناد إلى أبحاث أندرى غرين التى جمعت فى كتابه «عين زائدة». فى افتتاحيته، يحيى هذا الباحث التماثل بين المسرح الذى ينفصل عن المشاهدين بواسطة صف أنوار أو بأى حاجز مادى آخر، وبين ذلك «المسرح الآخر» حيث يشتغل مصير الغرائز، مركزا بإلحاح على أهمية الكواليس التى تحجب العمل اللاشعورى، كما تخفى جهاز التشغيل المسرحى، وهو يلحّ على أن كلام الممثلين هو الذى يغلِّف بحضوره الفيزيقى المتحرِّك والانفعالى الجانب المنطقى - النحوى فى النصّ الذى يلفظونه، بشكل يُوهم بالحياة اليومية. ولهذا يعين كمشروع إلى قراءة نفسانية «البحث عن المحركات الانفعالية التى تجعل من العرض المسرحى رَحِماً وجدانيا من خلاله يلقى المشاهد نفسه مشاركا ويشعر بنفسه لا فقط مطلوبا، بل ومستضافا كأنما كان ذلك موجّها إليه» (ص٢٩).

إن أندرى غرين يركز فى كتابه على أن روعة وسحر (المشهد) المسرحى يؤديان إلى «توقيف مفعول الكبت» وقلب اتجاه العبور إلى الشعور بالنسبة إلى هذا المتجرِّم المعاقب بالممنوع الذى يكوّن العرض. خاصة وأنه يضع الفضاء الجمالى بما هو حل مؤقت للمشاكل التى يثيرها وضع الإنسان، بين حلّ العصاب الفردى والمُحاصَر، وبين حل الدين الجمعى، الجماعى والإعلائى:

- «بين الاثنين (...) يشغل الفن موقعا انتقاليا يُنعَت بميدان الوهم، هو الذى يوفر متعة مكبوتة منقولة بواسطة أشياء تكون ولا تكون ما تمثله «(ص ٣٥).

وإن كان هذا لايهم بشكل خاص إلا التمثيل الحى للفن المسرحى، فإنه ينبغى نقله، بواسطة بعض الترتيبات، إلى كل الأشكال التى لها علاقة بالفن الأدبى، أى إلى كل الأجناس.

و المحلّل نفسه يعيِّن الطريق إلى حل المشكل الدقيق والقليلة دراسته نسبيا. فالموضوعات الاستيهامية ذات الميل الجمالى يكون إعدادها داخل نظام ماقبل الشعور- الشعور من أجل إظهارها، لاحبسها داخل العزلة الخاصة بحلم اليقظة، وهذا لايعنى انها تتخلص من المظهر النرجسى الخاص بهذا النوع من التشكلات: فالذات لاتتخلى عنها إلا من أجل استعادتها وهى مقوّمة (مقبولة) من طرف الآخر (الجمهور) الذى يستولى عليها ويدرجها داخل نرجسيته كقارىء. فالأمثلة تكون منتدبة، وهى تصبح فعالة ومكافئة عندما يعكسها الآخر (وهنا نسترد، بلا شك، المثل الأعلى للأنا). فالإنتاج الفنى يشتغل، حسب المؤلِّف باعتباره «نرجسيا مضاعفا» (١١) لمن عمل على تدويله. فالمتعة التى تفقدها الذات عند تحويل رغبتها فى الموضوع، عن طريق مبَادلة الغاية الجنسية بغاية سامية تستردها جزئيا «عند استقبال البناء النرجسى للآخر. وبهذه الطريقة، تستحق موضوعات الإبداع الفنى أن تُسمَّى عبر - نرجسية، بمعنى أنها تخلق تواصلا بين نرجسيات منتج ومستهلك الأثر» (ص٣٦). ويبقى تحديد مايحدث لهذا المستهلك: وهو مُنعَمٌ عليه بأن يشعر بنفسه مستقبلا ومؤتمناً على هذه المتعة، دون أن يكون مع ذلك فى مصدر هذا الشىء الجميل الوهمى، فلذلك يمكن أن نفترض أنه يستثمر المزيد من الطاقة الليبيدية الاحتياطية فى استعادتها على طريقته وفى الإجابة عنها بلغته الخاصة، وفى التمديد المشخص الذى يمنحه للاستيهام المقدم، وبعبارة أخرى، فهو يزخرف الشبكة أو أنه، خائبا، يصرف النظر عن ذلك وفى أحسن الأحوال، وهو راض عن الاعتراف به كمستقبل أو كمنتج، فإن هذا أو ذاك، سينتفع من الانفعال ومن الصياغة الاستيهامية، وسيكون بإمكان كل واحد أن يتلذذ بذاته وأن يدخل فى علاقة مع الآخرين فى الوقت نفسه.

وإجمالا، فالواحد يعتقد أنه وحيد عندما يقرأ، لكنه دون وعى يقرأ مع الكاتب فى وفاق واستحسان وتجاوب(١٢).

٤ـ ألم الكتابة:

سنفهم لماذا لايستطيع المنظور التحليلى النفسى أن يقيم، عندما يتعلق الأمر بمادة الفن، تمييزا صارما بين الانفعال الذى يحسه المستهلكون «بشكل سلبى» وذلك الانفعال «الفعال» الوحيد لدى المنتجين: هناك دوما عمل النظام الأولى واستثمار الوجدان، وقد انطلقنا من المظهر الأول لأنه يبدو أكثر يسراً من بين الاثنين، فالأدب التحليلى المكرس لـ «الإبداع» هو الأكثر غزارة. لكنه ليس دوما الأكثر حسما (ربما لأنه بالضبط لا يركز بما فيه الكفاية على التبادل المركزى). وإجمالا، فإن هذا هو مايحدث: يجد المحلّلون صعوبة كبرى فى أن يُسقِطوا على المبدع معلومات وتحاليل تهم بكيفية نوعية منتج الأشياء الفنية، وملاحظاتهم تنطبق على كل نوع من النشاط فيه يسمح الإنسان باستثمار ذاته دون ادخار(١٣). والفنان يملك هذا الامتياز خصوصا فى عصرنا المصنع حيث يتم الإنتاج فى حلقات، قصد الحفاظ على الدخل التجارى بدل منح سلطة الاكتمال الذاتى لإنجاز الأشياء، والفنان تتجلى أصالته فى كونه حرفيا حقيقيا، يعمل من تلقاء نفسه، من تخييله بإيقاعه، ولو كان محاصراً بقيود المؤسسات والأذواق والأنماط. وفى نهاية هذا العمل الحر، هناك فى كل مرة قطعة وحيدة تُدرَج هى نفسها ضمن سلسلة لها هويتها الخاصة، لها أسلوب.

فى إطار التواصل العبر ـ نرجسى يفرض التبادل بين الذوات شكلا خاصا من العطاء المقدم والمستقبل ومثلما يكون الهواة فى ميدان الفن متأثرين بأهمية العمل (كمية الزمان ونوعية الانفعال) الذى تظهر حركيته بعد إنجاز مؤلَّف ما، فكذلك ينبغى أن تختبر الأنا النرجسية بطريقة ما درجة استثنائية من الاعتمال (١٤). وللاوعى أيضا نسبة معينة من «المهارة» توجه نجاحات «العبقرى». إنّ تَفَهُّم وإنصات الذات المستقبلة يتطلبان النجاح فى تنوير النظام الثانوى (المسمى باللذة التمهيدية) وكثافة فى الانفعالات المستثمرة وتيسراً تستمده المحتويات الاستيهامية من تشييدها. وينبغى أن يكون هذا الأخير مضبوطا، لا ناقصاً لأن هذا سيخلق

صدمة (لا تواجه الرغبة الجنسية إلا فى القلق) ، ولامبالغاً فيه لأنه بذلك سيستقر الإنكار (لن يكون هناك على الإطلاق اى مركز للاحتكاك، ولاوعى القارىء لن يقوم بأى وصل). فالمطلوب هو الانفعال الذى يمارس لعبته الحرة بين الاكتساح المرعب والجفاف، وأخيرا هو بالضبط مكافأة اللذة: كثير من الإشراق الأعمى، فالقليل جدا لا يثير الانتباه.

كيف يبلغ الشاعر هذه النتيجة؟ هذا هو سره الخاص. إنه فى هذه التقنية التى تسمح بالتغلب على هذه القوة المنفِّرة، والتى لها حقاً علاقة بالحدود القائمة بين الأنا والأنوات الأخرى يكمن «فن الشعر L`ars poetica» .

(س . فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ص ٨٠).

وعند الحديث عن الصعوبة التى يَخبرها الفنان عند بحثه عن النوطة الحساسة - «إنه الفن بعينه»، كما تقول الحكمة الشعبية - ينبغى أن نعى بأننا لا نحرِّك إلا قيد أنملة هذا اللغز ذا الشكل الجميل الذى وقف فرويد أمامه عاجزا (١٥) ونحن نملك ، ربما، ترسيمات المونتاج، ولكننا لانملك أية وسيلة لقياس الشدات: هناك حالات كثيرة من هذا النوع، والباراميترات المستخدمة عديدة بالنسبة إلى التحليل النفسى كما بالنسبة لأى نمط من التحليل فى الوقت الراهن. ومع ذلك فهنا ينبغى أن نتقدم. لكن ماذا ترانا نجد فى الأدب التحليلى الذى يهم عمل الفنان؟ تنسب تحليلات الإبداع إلى ميكانيكية الدفاع أو إلى تشكل تسوية، إلى رضى نرجسى بالذات، أو إلى منفذ خارج النرجسية، إلى نشاط وثنى أو إلى إعلاء ناجح، إلى توسع الاستقلال الذاتى المنتج (أويعيد الإنتاج) ضد الأب أو تحت إمرته، إلى لجوء إلى حضن الأم أو إلى الانتقام منها(١٦).. إلخ. وكل هذه الإمكانات قابلة للإدراك وقد تم إدراكها.

وبخصوص تجربة المحللين النفسيين أمام الحالات الخاصة وبخصوص اقتراحاتهم النظرية، سنجد إيضاحات وإطارا بيبلوغرافيا فى الفصل الثانى من الجزء الثانى من كتاب آن كلانمى: «التحليل النفسى والنقد الأدبى»(٥٣ - ٦٥).

لكن إضافة إلى الأعمال المذكورة حيث تبرز أعمال بيير لوكى وميشال دوموزان،

سيكون من المناسب أن نضيف بهذا الصدد أبحاث ميلانى كلاين (١٧). فهى تقترح النظر إلى الدفع الإبداعي على أنه محاولة إصلاح للموضوع (موضوع الحب) الذى يتم الاعتداء عليه خلال مراحل التكوين النفسى القديمة، وهى محاولة كانت قد اقترحتها الأنا الأعلى الباحثة عن التحرر من عقدة الذنب (فى هذا الشأن وبخصوص الفرضية التكميلية لمتابعة إصلاح الذات نفسها المقترحة من طرف جانين شاسكى - سمير جل، نحيل إلى كتاب، «من أجل تحليل نفسى للفن والإبداعية» المنشور سنة ١٩٧٧م، ص ٨٩ - ١٠٥).

٥- الورقة والأريكة:

ليس للمسلك الذى تقدمه دراسة التعليلات إلا القليل من الحظ فى بلوغ نتائج واضحة: فالأمر لايتعلق، مثلا بمعرفة الوسيلة التى من خلالها ينقل نشاط من نمط «قضيبى» بعض الإشباعات، بل بإبراز كيف يسد القلم (أو الآلة الكاتبة؟) حاجة رمزية خاصة لن يسدها مجرد الترميق بواسطة مثقب ولا الاستعمال الحرفى لمخرطة طبيب الأسنان ولا استعمال المعمول (هذا إذا افترضنا أن لنا خيار المهنة ومتسع من الوقت للترميق!). ولايتعلق الأمر بالتشديد على رغبة فى تخليد الذات نفسها: فالإنسان الطموح يملك وسائل أخرى أفضل من الريشة لكى يصير خالدا، ومن وجهة نظر مادية بحصر المعنى - لكن بالنسبة إلى المنظور التحليلى ألا يغرق الإنسان كله جذوره فى الجسدى، فى العالم الحاضر للإحساس، فى العلاقات الحيوية بالآخر؟ - فإن أصالة فعل الكتابة لا تعود إلى أن الكاتب يكون مسكونا بصورة جمهور مستقبل ومراقب (الشاهد المتضمن)، بدعوى أن كل فنان ككل صانع يبدع من أجل أحد ما، (كأحد مظاهره) أمام أحد ما أو مكانه. إن أصالة فعل الكتابة، بالمعنى اللازم للعبارة، مرتبطة بأصالة الكتابة فى معناها المتعدى الأكثر حسية الذى يعنى رسم النصى على سناد بكر. وإجمالا، فهو يعنى رسم النص الأسود على سناد أبيض.

ولا يتعلق الأمر بالتشديد فقط على القيم الرمزية من مثل عدوانية الريشة التى تخدش جلداً (لحاء أو رقًا أو قَضِما، واللغة تتحدث عن غلاف كان حيًا فيما قبل)؛ ومن مثل التكرار البعيد الذى يحدث عندما يلامس الأصبع خداً أو صدرا فاتناً

ملامسة مرسلة أو مستقبلة، ومن مثل محصول المذاد المصبوب الذى يصير بذراً أو أمانة مقدسة أو أثرا مفروضٌ دوامُه بالطابع الذى نمنحه له، أو بمماثلة «خربشة»، بوسخ، بلطخة، بتقدمة أكثر أو أقل انتقاما ذات ماهية برازية (ينبغى أن نستحضر هنا على أية حال اسم أرتو): لاشىء من كل هذا ممكن نفيه، فالمتعة اللاواعية فى الكتابة تتجاوز فى إمكاناتها ما تقترحه علينا مخيلة ورعة أو متمدنة.

يتعلق الأمر أيضا وربما قبل كل شىء بهذا المحاكى، بهذه المحاكاة للعلامة المطبوعة على مساحة جاهزة، المسجلة داخل مكان - زمان يفصل بين مقصد لن يكون هناك أبدا منفذ آخر إليه وبين فهم يتجدد مع كل قراءة، يسمح به النص دون أن يتضمنه مسبقاً. المحاكاة، لكن محاكاة ماذا، وفى ماذا، و لماذا ؟

إن تكرار عملية خارج مكانها ونظامها الخاصيين - ونحن نعرف قوة مايسميه فرويد أوتوماتية التكرار التى تقدم فى نفسه الوقت الإكراهات المرضية (للفشل، مثلا) وظاهرة عامة ترتبط بالطابع المحافظ للغريزة («ميلك إلى الاستثمار داخل وجودك»، هذا ماسبق أن قاله سبينوزا) - هو مايكوّن محاكاة الكتابة. وهذا لايعنى إعادة إنتاج محتوى أو صورة أو إحساس، بل محاكاة اشتغال، بمعنى آخر، هو نقش رغبة غير قابلة للصياغة على الجسد وبالجسد نفسه الذى صار، أو بالأصح هو فى طريقه لأن يصير، مرآة متحركة بفضل هذا النقش بالضبط: نقش زائغ (مشوه) ومتنكّر (ترميزى) ومائل (السقاطات المتوالية المتجنبة التى تكوّن مسير الفكر). لقد تحدث المحللون منذ بضع سنين عن الشاشة البيضاء «شاشة الحلم»التى يعرض عليها الفيلم، أى مساحة الجلد اللبنى للثدى المغذى الذى يعتبر أول مدرك حسيا، الذى لاينسى ويكاد لاينقل، ربما هذه هى الورقة. وعلى هذه الورقة خربشات وتخطيطات الرغبة، بدءا من الرسم الفاحش وصولا إلى شبكة المفاهيم المجرد ة. والصراخ ليس أبدا ألما بل هو ممثّله. فما يكتب هو تطوير لما كان ومايزال يصرخ. «إن القصيدة الغنائية عرض لتوجُّع ما» يسجل بول فاليرى فى مكان ما... وهكذا دواليك.

إن حركة الكتابة تعيد مسافة الرغبة مابين غيابها والخطاب اللفظى حيث تتسجل تصويرات مجازية ثم ناطقة - وبطبيعة الحال، شريطة أن يتعلق الأمر بكتابة حرة،

بكتابة رفيعة، ومن ثم، بتخييل موجّه من طرف الرغبة إذا نحن استعرنا صياغة محلل سبق ذكره غالب الأحيان اعلاه(١٨) لكن كثيرا من الحلقات لاتزال تعوز رحلتنا الاستكشافية، مابين المحطة التى يكونها جمع عدد من التمثيلات اللاواعية فى حكاية والمحطة الأخيرة للنتاج النصى: لانعرف شيئا دقيقا عن غاية وكيفية مَفْرِق الطرق الذى يحدث حين يستطيع ذلك الجمع أن يصير حلماً أو استيهاماً فى حالته السليمة، حين يدخل منطقة ما قبل الشعور. قد يكون الأمل - وهذا فرض الآن، يبقى فحصه خاضعاً لمخاطر خارجية علاوة على صعوبته الخاصة - فى اتجاه مخطوطات المؤلفات الأدبية: إن المسودة تقدم، قبل كل شىء سلسلة من المعادلات المرفوضة التى يمكن أن يعلمنا فك سَنَنِها الإفادة منها.

فى الواقع، من المعروف أن المحللين النفسانيين لايستطيعون تفسير الأحلام إلا باستخدام الرصيد الباقى من التداعيات الحرة التى يقدمها لهم المحلل وقت المعالجة عندما يقوم فى إطار «القاعدة الجوهرية» (قل كل شىء يدور فى ذهنك بدون استثناء)، بدراسة الأثر الذى تحدثه فيه هو نفسه بعض الكلمات المجردة حسب الظاهرة من كل قيمة، من كل معنى ، من كل حكمة، من كل طابع شخصى. فالتداعيات الحرة تحاذى الحلم: اليس عدلا أن نرى جزءا منها على الأقل قد استطاع التقدم على الصياغة النهائية لنص من النصوص؟

قد تلفت الحثالات الاهتمام إذا قدّمت لا فقط معلومات عن فن الكتابة عند شاعر أو روائى، بل وأخبار عن التعابير المجاورة المماثلة القابلة للاستبدال التى كانت قد أعتبرت ممكنة فى لحظة معينة من التأليف. وهذا ضرب من هالة بدء التنفيذ الناقص الذى يشرح النص المحتفظ به فى النهاية والذى «سنصفى» للاستفادة منه، دون اعتبار أن الرباط التحويلى الذى يتأسس بين الناقد والمؤلف الذى يعرض له سيتسع بشدة، منظوراً إليه فى جهده الكامل، فى «شُطْبِه»، فى تردده، فالكاتب يكون أقل مهابة، ويبدو أقل مناعة مما هو عليه الحال عندما يكون ممثلناً (بالمعنيين: الشهرة واكتساب المظهر اللاواقعى) بواسطة جاذبية إمضائه. وحتى إذا لم نصبح من «فرّاشيه» المقبولين فى الحياة الخاصة، فبالنظر فى تلمسات كاتب كبير نكون قد عقدنا معه روابط أكثر إنسانية فى اتجاه فهم أكثر حميمية.

وهنا، ينضاف آخر مشكل في هذا الفصل، مشكل الكاتب في علاقته بالمعالجة - ذلك لأن هناك ميلاً يكاد يكون مفرطا إلى إيقاف الأدب في حوالي ١٩٢٠.. من المفيد بامتياز معرفة رأى الكتّاب الذين مروا من تجربة الأريكة، وعند الاقتضاء معرفة لماذا يرفض الآخرون، وهم لايحسون أنهم على مايرام ويعيشون بعد انتشار الفرويدية، يمتنعون عن اللجوء إلى مساعدة أحد المحللين (أهو خوف من القضاء على «النبوغ» والعُصاب في الوقت نفسه؟). توجد شهادة في شكل تأمل منظم ندين بها لـ«برنار پانكُو» وهى منشورة في العدد ٢١٤ من NRF (أكتوبر ١٩٧٠م).

بانطلاقة من جملة فرويد المذكورة سابقا والقائلة بأنه من إثر اللذة التمهيدية فإنّ الأثر الفنى «يهدىء بعض توترات»، نفسيتنا العميقة، يفترض پانكُو هنا وجود «نوع من المعالجة بالنسبة إلى القارىء» (ص١٩٦)، لكنه يؤكد الاختلاف بين المحلِّل وقت المعالجة والكاتب، وهو مستلق على الأريكة يتحدث الأول إلى شخص ما، وهو جالس إلى مكتبه يكتب الثانى إلى (باتجاه) غائب؛ أحدهما ينقاد لدفق غير مراقَب للانطباعات، والآخر «يختار كلماته». الأول يشير إلى واقع من ماضيه في اجترار لا متناهٍ، والثانى يطارد داخل مصيره تخييلا سيحبس نفسه في خطاب مغلق، وطبعا فالجلسات غير ضرورية، بحيث إذا كان الكلام يشق على المريض فإن الفنان يرزح تحت عصفة الإلهام؛ وإذا كان المحلل موجوداً هنالك خلف ظهرى فإن القارىء «المحترس والمتحمس في نفس الوقت» يؤثر على الكاتب بحضوره الذى يتعذر محوه، وأخيرا يأتى وقت يعاد فيه المحلل إلى وجوده المستقل بذاته في حين يصح أن فعل الكتابة، بما أن «الأثر نافر من كماله الخاص»، هو حقا نشاط لا متناه.... غير أن المعالجة والكتابة ليستا متطابقتين. ولو كانت هذه وتلك، اللتان تتغذيان من الاستيهامات، تلجآن إلى الخطاب من أجل معالجة مادة خام مماثلة، فإن الاختلافات تظل قائمة. نتحلل في التحويل إلى شخص واقعى، ونكتب في العزلة لا بل ضدها، نقدم الى المحلل كلامنا من أجل أن يرده إلينا، ويكون القربان قبلا جوابا عن إغراء خفى: «إن ميزة الخطاب الأدبى هى في أن يكون خارج المقام» (ص١٥٥)، في أن يكون افتتاحيا بالنسبة إلى الكاتب. ما نقوله يحيل على وجه التقريب إلى المعيش الداخلى، أما مانكتبه فهو، ينتمى إلى «الخارج»، ومهما حاولنا استعادته فهو نفسه من يطردنا خارج نسيج الورقة. وأخيرا، فجمل الأريكة هى الجمل اليومية التى

تلتمس شفافية ملائمة للتبادل؛ أما جمل المكتب فهي تحمل في ذاتها مبتغاها الخاص: إن الهدف المقصود هو العبارة المثبتة، وپانكو يسمى «التثبيت» (ص١٥٨)، هذا الأثر الذى كان يسمى فى موضع آخر أدبية، القادر على إغلاق اللغة على نفسها، بحيث إن الاستيهامات الموضوعة فى النص، كما يستخلص پانكو، ليست موجهة من طرف الوعى من أجل أن تكون قائمة فيه أو متلفة، بل إننى «لا أحملها إلا يوم العمل الذى يجعل منها، وهو يرسخها بدل تذويبها، أثرا تاريخيا»، فالاستيهام أن يتلاشى هذه المرة، بل سيبقى شبحا، هاهو أبدىّ بعد أن صار «قرينه» الخاص. «إن الكتابة لاتشفى، إنها تصون (...) فالكتابة ميكانيكية دفاع، وهى بلاشك أصلح من ميكانيكيات أخرى، لكنها ليست الأكثر فعالية» (ص١٦٢).

لقد تركنا الكلمة الأخيرة لهذا الروائى الذى يتكلم عن بصيرة، وقد جعلناه يثبت ذلك. ومع ذلك، فإن القارىء الأنانى سيضيف فى سرّه: إنه لأمر مؤسف بالنسبة إلى هذا الذى لايسمح له التثبيت إلا بالانتظار، وهذا أفضل بالنسبة إلينا، إذا كان هذا التثبيت يسمح لنا بالأمل.

هوامش الفصل الثالث:

(١) ينبغي أن نحدد بأن الطاقة الراغبة (الليبيدو) قد أدركت من قبل فرويد كسلسلة من الدوافع (الغرائز) المنحصرة فى مفترق الطرق بين الجسمين (الجسدى والذهنى، النفسى)، فالغرائز لاتدرك، ومن ثم فهى بمعنى ما لا توجد، إلا من خلال أثرين اثنين: الانفعال (الترفيه ـ الانزعاج) والتمثيلات اللاواعية، يعنى تلك الممثّلات (بمعنى النواب) التى تتخذ شكل تمثيلات نفسية (بالمعنى الذى نتحدث به عن «تمثيل شىء ما») والتى تبقى مثبتة فى موضعها الأصلى بقايا ذاكرية، والعبارة الألمانية التى تشير إليها، Vorstellung - reprasentanz قد تفهم خطأ إذا فهمت على أنها «ممثل التمثيل»: بل إنها على الأصح «تمثيل ممثل (للغريزة)». ونلاحظ هنا أهمية الغريزة لتعيين نقطة التقاء الجسدى والنفسى إن الاحتفاز الأولى محدد على أنه تفويض للجسد الغرائزى وهو ليس بالجسد الفيزيولوجى ـ التشريحى، بل الأصح إنه نظام حيٌ فيه يتمفصل وجود العالم الخارجى والاحتفاظ بوجوده الخاص المزود مسبقا بشكل فكرى معين («منطق» العمليات الأولية الذى يجهل الزمانية والنفى والهوية).

(٢) إن استعمال هذه الكلمة ـ وهى ليست ابتكارا لفظيا من جانب لاكان، بل هى مفهوم نظرى جوهرى فى نظامه ـ يخلق بعض الصعوبات فى دراساتنا الأدبية المطالبة أحيانا بمعالجة «الدوال اللسانية» (نحيل إلى سوسير) عن طريق تحليل تأثيرات التدلال (كالألعاب الصوتية، مثلا) التى يستحيل اعتبارها «دوالا لاواعية»، ولو أنه من الملاحظ مبدئيا أن هناك رابطا مفترضا بين الاثنين، وإضافة إلى كون هذه العبارة مزعجة، فإنها نوقشت من خلال وجهة نظر نظرية من طرف الفلاسفة المعاصرين، وإن لم يجدوا استحسانا من قبل لا كان، ولإعطاء فكرة عن هذا الملف نحيل إلى ليوطار ـ الخطاب، الصورة ـ ص ٢٥٠ – ٢٦٠ ، وبخصوص الاستعمال اللاكانى للسانيات السوسيرية والجاكوبسونية، وبشكل أوسع بخصوص دريدا، نحيل إلى مجلة «شعرية» الفرنسية عدد ٢١، ص ١٤٠ ، ونحيل أيضا إلى كتاب چون لوك نانسى وفليب لاكو ـ لا بارت فى ـ عنوان الحرف ـ دار غاليلى، ١٩٧٣م (ونحيل بهذا الصدد إلى ج. لاكان «الحلقة الدراسية العشرون، «Encore» دار سوى، ١٩٧٥م، ص ٦٢).

(٣) وهنا نكتشف التصور اللاكانى للذات: لم تعد الذات هى التى تدير الأدلة، بل إن «الأنا» هى التى تقيم (وهى تتلخص فى ألا تكون إلا) تعاقبا للتبدلات، للقطائع التى تنتج داخل «الخيط» الذى يديره ترابط الدول ـ تلك فقاعة غياب تنزلق باستمرار داخل الأنبوب، بما أننا تحدثنا منذ قليل عن الفيض أنا لا أوجد «أنا» لاتوجد أبداً هنا حيث ينتج المعنى؛ فأنا تشير إلى أن «ذلك يتكلم» لحسابى وعلى حسابى، يتكلم مكانى الذى هو فراغ. فالذات لاتمتلك لغتها، بل اللغة هى مَنْ يمتلك الذات: تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطاب يؤسسنى كذات غائبة، دون أن تكون لى سيادة حقيقية عمّا أقوله / تقوله الأنا ـ وهنا يوجد اللاوعى.

(٤) وهو لن يكون، وليس عبيا فى التذكير به، إلا «ابتغاء ـ القول» المكتسب بحل الشفرة. إن طلب المعنى، والحقيقة التى يكتشفها آخر الذات، صياغة وليس ترجمة.

(٥) لا يبدو من قبيل المغامرة الافتراض بأن التمثيلات الفنية الأولية تنطلق من اعتبار وإعادة إنتاج محاكيين للجسد الإنسانى ـ والنسائى أساسا، وليس إطلاقا لأن الوضعية الإيديولوچية للواقع تقوم بتفضيل المنظور الذكورى، قدر ما يعود ذلك إلى أن الموضوع الأول للافتتان هو الأم بالنسبة لكل واحدة: هناك حضور المورفولوچيا أمام النظر، وحضور الصوت بالنسبة للأذن، والجسد بالنسبة لِلَّمس. فمن هذا الترفيه التشكيلى، تم استخراج أصول الجمال اللسانى أو الخطابى بطريق القياس.

(٦) بخصوص الظاهرة العامة التى تربط الطاقة الانفعالية للجميل بحزة عيب، نحيل إلى:

Note sur la beaute, scilicet, 6 - 7, seuil, 1976, p 337 - 342.

(٧) أو بشكل أكثر دقة، بواسطة هذا المظهر الإيجابى الذى ليس قامعا للأنا الأعلى التى تسمى مثال الأنا. فالرجوع إلى الأركان اللاكانية يبدو هنا ملائما: بما أن مثال الأنا يتوفر على جزء مرتبط بالنظام «الرمزى»، فإن إغواء اللذة الجمالية سيكون قائما بفضل قانون الأب وبفضل اندراجه داخل الشبكات (الرمزية) للغة، محميا من خطر الاستهواء الخيالى، لأن «المتخَيل» الذى يتموضع فيه مطلق المتعة يضمر نذيرا مضاعفا قاتلا للهوية، نذير انفصال (الجسد المجزأ) ونذير انصهار (العلاقة التناظرية).

(٨) يسجل اوكتاف مانونى بأن الإعلاء لا يكون شاملا إلا فيما ندر، وأن «شيئا ما من اللا ـ مُعلى فى الرغبة اللاواعية يتمظهر هو الآخر» (نحيل إلى كتابه: مفاتيح من اجل المتخيل، ص ١٠٥).

(٩) يلاحظ أندرى غرين فى مكان آخر أنه بالإمكان «أن نخجل ونحن نقرأ» مكتوبا (يعلن أنه «قادر» على ذلك): فهذا دليل على أن كل شىء يحدث كأن منظور الآخر يضغط علينا أثناء القراءة المنفردة. إن «نصى» هو الذى ينظر إلى ويحاكمنى بشكل من الأشكال.

(١٠) يبدو أوديب ـ الملك مثل نص متميز لايحتاج الى تفسير لأنه يقوم بإخراج تفسيره الخاص: «المسرحية ليست شيئا آخر غير إظهار متدرج ومحسوب ـ تماثل تحليلا نفسيا ـ بفعل أن أوديب نفسه «إلخ» (نفس المرجع، ص ٢٢٨).

(١١) لقد أشار شارل بودوان، الذى يزاوج فضلا عن ذلك بين فرويد ويونج بجسارة فى توفيقية معقدة ومحيرة - صحيح أن التحليل النفسى للفن يعود إلى ١٩٢٩ - إلى أهمية النرجسية، والوجهان الاستيهاميان اللذان ينسب إليهما القدرة على التنظيم المتميز هما: «العودة إلى حضن الأم» «وتيمة القرين» اللذان يحملان علامة هذه الوضعية النرجسية ونشير إلى أن بودوان يتحدث عن "narcisme" عندما يتعلق الأمر بالجمالى وعن "narcissisme" بخصوص الطب التطبيقى، وهذه جزئية تثير الفضول، خصوصا وأنّ فرويد قد سبق أن عدل فى الألمانية عبارة علماء الجنس Narzissismus إلى Narzismus (وهذه هى العبارة الوحيدة التى يستعملها) حاذفا المقطع المركزى "is"لمستخرج مسبقا من اسمه المدنى sigismund كاسم يجده تنافر الأصوات (؟) والذى يكتبه على هذا الشكل المعروف sig nd... وعلى الأقل سنستخلص من هذه الحركة التى تتكرر الحجة على وجود أذُنٍ تتأثر بالجرسيات اللفظية.

(١٢) سنضيف الى هذا الملف جملة فرويد الآتية: «يملك الإنسان داخل حركيته النفسية اللاواعية

(١٣) نحيل بخصوص هذه النقطة الى: س. فرويد، قلق فى الحضارة - ص٢٥.

(١٤) نحيل إلى: ج لابلانش و.ج.ب بونتاليس: «معجم التحليل النفسى»، ص ٣٠٥ - ٣٠٦ . إن الاستيهام هو، كما رأينا ذلك، لعب بواسطة معطيات (غير مصاغة) الرغبة برفع مؤقت لحاجز الكبت؛ وداخل المعالجة الكلينيكية توجد ظاهرة مماثلة. تعترض مقاومة ما إن يواجه المحلل مادته الخام اللاواعية الخاصة، مواجهة تحدث كلما قام بتفسير هذه المادة الخام، وهذه المقاومة غالبا ماتتخذ شكل إكراه التكرار: ونسمى الاعتمال هذا العمل الذى يسمح باستخراج عنصر ما من التماّسات التى تحدث تلقائيا من أجل التعرف عليه حقيقة، من أجل تمريره من القبول العقلانى (الذى لايكفى) إلى إدماج داخل المعيش. ولأنه صوغ استيهامى مدرك وإرادى وواضح، فإن جهد التخييل الجمالى ينحصر فى مكان ما بين الاستيهام التلقائى للحالمين وبين استعادة المادة الخام فى المعالجة الكلينيكية. أما الكاتب - وهو الذى يكتفى بتطبيق وصفات، ومن هنا لاينصرف الى عمل ديداكتيكى فى فنه - فيمكن أن نقول إنه يعتمل عندما يصارع اللغة من أجل التعبير عن ذاته، من أجل اقتلاع شىء يؤرقه فى قلبه، إلا من أجل إيجاد شكل يتكلف بما يبدو مستحيلا قوله بطريقة أخرى. وقد كانت اللغة النقدية التقليدية تردد كل ذلك دون علم منها، عندما كانت تقول بأن الفنان يجد «مَخْرَجاً لآلامه الداخلية وانه «يعيش» بعمق أفضل من عامة البشر.

(١٥) «إن علم الاستيطيقا يدرس الشروط التى تجعلنا نتأثر بـ «الجمال»، لكنه لم يستطع أن يأتى بتوضيح حول طبيعة وأصل الجمال (النمو الشكلى) وقد أجهد نفسه بغزارة فى جمل جوفاء، مثلما هى رنانة، مرصودة لإخفاء غياب النتائج. ومع الأسف، فعن هذا الجمال، لايقول التحليل النفسى الشىء الكثير» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).

(١٦) سنسرد هنا جملة كاشفة (لكنها وجيهة كليا) لصاحبها گي روزالطو «بإمكان الفنان ان يتخذ إزاء اثره موقفا استيهاميا لكل عنصر من العناصر المكونة للمثلث الأوديبي» (وظيفة الأب والإبداع الثقافي، «مقالات في الرمز ي»، ص ١٧٣ وسنجد في هذا الكتاب ملاحظات مفيدة جدا لموضوعنا، رغم أن الرسم كان فيه موضوع اختيار، ص ١٢٢- ١٢٨، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٦، ٣٥٤).

(١٧) نحيل إلى رولان جاكار: «غريزة الموت عند ميلاني كلاين»

Lousanne, L'Age d'Homme, 1971.

(١٨) نحيل إلى: اندرى غرين «التخلخل» مجلة الأدب (الفرنسية) عدد ٣، اكتوبر ١٩٧١ م، ص٣٨ . وهذا المثال الممتاز جدا سيكون حاسما إذا كان من أجل هدفه الصريح إلى منع المحللين وحدهم الحق في قراءة نص بواسطة التحليل النفسي، ينطلق من سلسلة مقلقة تصعب الموافقة عليها باعتبار كل ما حاولنا بيانه، هكذا قدمت المسلمة بكل وضوح «إن الخطر الذي يركبه (المفسِّر المحلل) هو إذن ان يفشل في القبض على المعنى اللاواعي للنص». وغرين يعرف أنه ليس للنفسية «معنى» يمكن فكّ سننه (وليس من الخارج خاصة، ومن طرف آخر)· فلماذا يريد من النص أن يكون له معنى (ومعنى واحد فقط)؟ لماذا يريد ذلك إن لم يكن وبمجهود قليل الدقة من اجل ان يكون النص امامه، هو المحلل، محللا؟ وهنا نجد انفسنا أمام فخٍّ من المفروض أن نعود إليه فيما بعد (نحيل إلى الفصل السادس من هذا الكتاب): ربما أن النص يملك شيئا كاللاشعور، لكنه ليس لا شعورا؛ لأنه لاغريزة له، ولارغبة / رغبات أخرى له غير رغبة الكاتب المفقودة ورغبة القارئ المغامرة دوما، (وإذا «استمتع» القارئ»، فإن النجاح قد تحقق: ليس هناك قراءة تحليلية سيئة للنص، إذ ليس إلا تفسيرا معروفا باستحالته أو تدخلا بدون لذة، فالرغبة فاقدة وستبقى مفقودة، و «الخطأ» يمكن أن يقع على عاتق النص أو على عاتق القارئ»، هنا والآن). وغرين نفسه سيكتب بعد هذه السطور: «إن الإحياء الذي يحدثه التفسير يشهد على خصوبته أو على عقمه: وهذه الجملة لا تصلح فقط للمعالجة الكلينيكية. «فبمجرد أن أتحدث عن رغبة النص ويقوم كلامي بإشباع رغبة (رغبتي، رغبة الناقد، و/ أو رغبته، رغبة قارئي الذي هو القارئ» معي لنصِّنا المشترك)، فإن قراءتي ممكن قبولها سواء كنت على «حق» أو لم أكن. الأمر الذي لايعني مرة أخرى أنني قد كشفت عن «المعنى اللاواعي للنص» وهو مقيد اليدين والرجلين: ببساطة إذا استطعت أن أطعّم بعملي اللاواعي العمل اللاواعي للنص، تماما كما يطعم ناقد آخر بثقافته التاريخية تاريخية النص، وكما يطعم ناقد ثالث بكفايته الشعرية التنظيم الدال الذي يؤسسه داخل النص، وإلا فلا يلزم الحديث، كما يفعل غرين بحق، عن حظ مختلف المواقف النقدية في أن تنجز داخل النص، قصد الضبط، «تتطيعاتها».

الفصل الرابع

قراءة الإنسان

«من الملاحظ ان مجال الخيال كان ولايزال «ذخيرة» تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع الغريزى الذى تفرض الحياة مفارقته. فالفنان، كما العصابى، ينصرف بعيدا عن هذا الواقع الذى لم يعد كافيا إلى هذا العالم من الخيال، ولكن على خلاف العصابى، فهو يعرف كيف يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فاثاره تكون إنجازا متخيلا لرغائبه اللاواعية تماما كما الأحلام، التى تقاسمها، فضلا عن ذلك كونها منزلة وسطى بما ان على هذه كما على تلك الا تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والنرجسية، فاثار الفنان تظهر قادرة على أن تلقى قبولا لدى الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب اللاواعية لديهم».

(س. فرويد: حياتى والتحليل النفسى، ص٨٠)

لقد حاولنا حتى الآن أن نتبين الفرضيات ووسائل المقارنة والسياق العام للروابط الإنسانية الذى تنطلق منه النظرية الفرويدية حتى يمكنها أن تطمح فى إيصال دراسة المشاكل التى يثيرها علم الجمال الأدبى إلى بعض النتائج ، لم يكن الحديث يجرى إلا حول شروط الفن وإنتاجه واستهلاكه، أبداً لم يكن حول الآثار التى تكوّن الأدب والتى صارت أو ستصير مؤلفة ومنشورة. والأهم أيضا وفرة وفائدة حِصّة

الأعمال النفسانية المخصَّصة لواقع الكتابات. ومرة أخرى، نجد فرويد يشق الطرق. بل إن هذا الرجل النابغة قد افتتح كل جدول الأعمال دون أن يهتم بالتبعة الخاصة باستبصاراته. إن إنتاجاته الموزّعة على امتداد عشرين سنة لا تزعم عرض نمو فكرته عن الفن، ليس أكثر من أنها تعيّن الأولويات. وقد كان تاريخ التحليل النفسى فى أيامه وبعده أكثر توجيها. وإجمالا - وفرويد موضوع جانبا - فإننا نعاين فيه بطيبة خاطر ثلاثة أصناف من الانشغالات، ثلاثة مراكز من الاهتمام مستكشفة عبر العصور بطريقة غير متساوية: الإنسان، إنسان، الآثار.

كان الانطلاق بتفضيل ما يبدو أقل تخصيصا فى الفن الأدبى باتجاه ما يحدده مباشرة، أى المحتويات الكونية، باتجاه التشغيلات السرية فى كتابة ما. ومن المحتمل أن القطيعة القابلة للعزل التى عرفت موضعها حوالى منتصف هذا القرن مرتبطة بازدهار الفكر البنيوى، أو على أى حال مناهج التحليل البنيوى: إن فينومينولوجيا التجارب النفسية قد تنازلت عن الريادة لصالح (علم) تأليف العلاقات الدينامية مُوحِّد الوحدات القابلة للعزل التى تعزلها عن الأفعال الإنسانية. والتحليل النفسى لم يكن يجهل جهلا تاماً هذا التحول الجديد الذى يضر بحقل المعرفة والذى ينعت بسمة «موت الذات»: الإنسان مخلوع عن عرشه، انتزعت منه السلطة التى كان من المفترض أنه يباشرها على أرض الواقع فى نفسه وفى الخارج. ويستحيل أن نكرّر كما فى العصر الكلاسيكى: «أنا سيّد نفسى وسيّد الكون»، وفرويد وماركس ونيتشه، باعتبارهم «فلاسفة الشك»، قد مرّوا من هنا (نحيل هنا إلى ميشال فوكو) والعلوم الإنسانية قد اندفعت إلى هذا النشاط (وهنا نحيل إلى ليڤى ستروس أو إدغار موران).

١ - الإنسانى والرمزى:

بأية مفارقة، إذن، عُنْوِن هذا الفصل بـ «قراءة الإنسان»؟

بكل بساطة، لأن هذا الاسم، المكتوب بشكل مغاير، يبدو هو الوحيد الجدير بأن يجمع ثانية ما يتموضع بين نظرية الجهاز النفسى مثلما يشتغل فى سجل علم

الجمال وبين الإنجازات الخاصة بكاتب معين. وبشكل أكثر دقة، ستكوّن هذه اللحظة مرحلة وسطى بالنظرة الشاملة إلى مختلف أنماط مقاربة الموضوع الأدبى بحصر المعنى (يعنى الكاتب والنص). هكذا سنجد أربعة أركان: محكيات نمونجية، أنماط وحوافز، أجناس أدبية، نماذج شكلية - ومن أجل تثبيت الأفكار، فإن هذا يعنى: حكايات خرافية، حَالةُ دُونْ چوان، العجائبى، إلحاح استعارة ما. مقولات يسميها جيرار چينيت (Palimpsestes, Seuil, 1982) بالـ«عبرنصيّة»، لأن النصوص والكتّاب يستخدمونها، يستثمرونها، يلجأون إليها بطريقة أو بشدة جديدة . إنّها ليست وقفاً لا على عصر ولا على لغة ولا على فرد ولا على مكتوب واحد، ذلك لأنه لا يمكن تعيين أصلها، وابتكارها لا يمكن إسناده إلى شخص معيّن. وباختصار، يمكننا القول إنها تنتمى بكل المتغيرات الممكنة إلى الرأسمال الرمزى للإنسانية. إن استعادتها بلا نهاية وإعادة كتابتها واستخدامها من جديد يدرجها ضمن تقليد يغرق، كما يقال، فى ليل الأزمنة، وفى ليل اللاوعى كما يمكننا القول.

إن الحديث عن القيم الأصلية للإنسانية يثير مشكلين. ما هى هذه «الإنسانية»؟ سيعترض المؤرخون، الماركسيون بالخصوص، الميّالون إلى الاشتباه فى وجهة نظر إيديولوچية كلما بَدَا أنّه تمّ نسيان تعيين العوامل الإيديولوچية الجديرة بتحديد عصور فضاءات الثقافة؟ وفضلا عن ذلك، إذا كنت تبحث عن «القيم الأصلية»، فإنك ستقتل الفرادة التى تحدّد قيمة الأثر الفنى، وسيحتجّ الأدباء الحقيقيون قلقين من النظر إلى فكرة الجمال نفسها وهى مقحمة داخل خصوصية العبقرية، وسننسى أن الفرق هو حسبهم مسألة «أسلوب»؛ أى أنها مسألة كيفية معالجة التيمة أكثر مما هى مسألة محتوى (هذا الذى ينسبونه إلى آدمى الإنسانيات الكلاسيكية بشكل أسهل من نسبه إلى آدمى المادية المنسولة).

لن نعود إلى هذه الهجومات المعروضة مرات عديدة فى الساحة، والتى يسهل أن نبيّن لهم أصلها - فالتحليل النفسى يفضحها على أنها إنكارية (١) - قدر ما تسهل الإجابة بكيفية استدلالية، وبعض الكلمات التوضيحية لابد أن تكون كافية. إن الذى

يصنع الإنسان، قبل تطوّر العقل التقني، هو ظهور الرغبة على الهامش، بالإضافة إلى الحاجات. فالآدمي الصغير يولد مخدوجا، وينبغي الاهتمام به اثنتى عشرة سنة قبل أن يصير استكفائيا، قادرا على البقاء: ربما هنا يكمن سر ارتباطاته الوجدانية النوعية التى تستلزم إنشاء ملائماً لمحرِّم ارتكاب المحارم - وهذه هى النقطة الوحيدة التى عن طريقها ينتسب الجهاز النفسى العميق إلى تاريخ لا علاقة كبيرة له بالتاريخ العام، بما أن كل شيء فيه يجرى بين الطفل والآباء. صحيح أن اللاوعى يشتغل داخل لسان خاضع لشروط فضاء وزمان معينين، لكن العمليات الأولية تكون «لا تاريخية»، ذلك لأنها تجهل الزمانية الموجِّهة (الماضى - الحاضر - المستقبل). وإذا كانت الأنا الأعلى تدرج عناصر خاصة فى كل تنظيم ثقافى، فإنّ اشتغالها يتعلق بميكانيكية ثابتة، فالـ «هذا» Le ça يأتى مكوّنا من غرائز ثابتة مثلما الأساس الفيزيولوچى، أما بالنسبة للأنا فهى تتصرف وتحمى نفسها بطاقة دائمة ومستقلة عن الوسائل العلمية التى تستعين بها قصد التموضع إزاء الواقع. ومنذ الصيحات الأولى لمالينوفسكى، أخفقت المعارضة «الثقافوية» للتحليل النفسى، وعلماء الاجتماع يهاجمون اليوم «التيار النفسانى» (باعتباره ممارسة فى الغرب) أكثر مما يهاجمون نظرية اللاوعى. ومن جهته، فإن احتراس المتخصصين فى الأدب من الفرويدية مرتبط بحكم مسبق موجّه ضد كل العلومُ الأخرى كالتاريخ (الوقائعى بشكل عام) والفيلولوچيا، وتستمر الإشارة بأن معلّلات ودلالات الرغبة ذات الأصل الجنسى تكون مهينة بعض الشيء مجرّدة من الطابع الإنسانى، وأحيانا تتم السخرية، باسم عقلانية متجاوزة وباحتداد ظلامى، من كل محاولة تسعى إلى الخروج من الاجترار السيكولوچى والقداسى الذى لا يريد الحديث إلا عن الأهواء والقيم والعقل بلغة أرسطو، والذى تلذُّ له الثرثرة حول سر وعظمة العبقرى الذى لا ينبغى مسّه بسوء لأنه مقدّس أو ينبغى أن يبقى كذلك.... والأخطر هو هذا الخوف من الا يكون للنص معنى (سليم) («الشيء الوحيد المتفق عليه بأفضل شكل؟») موضوع دوما من أجل ترسيخ نَبَالَتِنَا، قدر ما يعرض نفسه لشروحنا البسيطة. وهناك نفور من أى جهد لاكتساب جهاز مفاهيمى «جديد» يمكِّن من تطوير دراسة الأدب، هذا المحكوم عليه بأن يبقى مستودعا طاهراً

للعبارات والأفكار الأزلية: وقد تحوّل هذا المستودع منذ عهد قريب إلى مزبلة، بل هو مستودعها العام.

إنّ ما يرفضه على السواء روّاد الأنثروبولوچية الوضعية المستوحاة من المذهب السلوكي أو المذهب المادى التاريخي للزمان الماضى، كما أولئك الذين يبقون متمسكين بتصور إنسانى عن الفعل الأدبى، هو مبدأ حركية الترميز لا تخضع لقوانين التبادل البسيط والمحكم. ولهذا ترعبهم وجهة النظر النفسانية عندما ترغمهم على الا يفكروا بعبارات الشفرة، والا يتصوروا أن الإنسان هو سيِّد شفراته. صحيح أن هناك رفاهية فى استبدال حاضر بمقارنه، وليس أقل صحة ان هذا التكافؤ الذى يؤسِّس نظرية الدليل (والمشاريع «السيميولوچية») لا قيمة له داخل نظام الرمز، وأنه من الضرورى أن نقبل مقابل التفسير صرف النطر عن الترجمة - فبالنسبة إلى تلك الذات التى لا توجد أبدا، بفعل اللاوعى، هناك حيث نعتقد (تعتقد) أنها توجد، يزخر الخطاب بتلك الدلالة التى يستثمرها - دلالة لا تبلغ ولا تنجح فى المرور داخل الوجود اليومى إلا بطريقة تقريبية (وبطريقة شافية داخل سياق التقنية ذى التشفير المفرط). إن تدخل المتكلم وتدخّل السامع وسط الرسالة المزعومة يخل بكل اثر اللغة المحكوم عليها مبدئيا بالتواصل. فايسر استعارة تبعد المعنى إلى إحياء يستحيل توقيفه: كيف يمكنها أن تكون محايدة؟

لنأخذ على سبيل المثال اللغز المشهور الذى يعالجه أوديب فالوحش - الذى نسميه أبا الهول (سفنكس) ويسمّيه الإغريق واللاتين «السفنج» ويشك المصريون فى جنسه: سنقبل الآن أن لا أهمية لهذا الأمر - سيسأل عن «ما الحيوان الذى يسير على أربعة أرجل فى الصباح، وعلى اثنتين فى وسط النهار وعلى ثلاث فى المساء»، وهذا أوديب الحكيم يترجم: «الإنسان» طفلا فرجلا ثم شيخا يستعين بعصا. وهذا ما يُعيد الميثولوچى(٢) ترجمته فى شفرة كونية: الإنسان كالشمس (مشرقة، ثم بالغة أوْجَها، ثمّ غاربة) والملك - الفرعون إلهى. وسيقول المحلّل النفسى: بلا شك، بيد أننا سنفهم أيضا: الوليد، فالطفل اللاجنسى فى مرحلة الكمون(٣) ، ثم هذا المراهق ذو العضو الثالث الذى يكون فى الوقت نفسه عصا

لضرب الاب بلا تبصّر (؟) للطريق، وتضيبا لامتلاك الأم (وقد أظهر أوديب ذلك جيداً)، وايضا برازا مقدّماً من اجل إغرائها، حقًا إنه الطفل المتسلم والمنتظر من طرف الأب، واخيرا فهو العضو الذى يمكن أن يؤدى بنا إلى الحرمان وإذن... إلخ. وبالنسبة إلى منْ يستند إلى الأسس الفرويدية، فإن كل تكوين رمزى سيجد نفسه فى متناول دليل هذا الدإلخ: هناك دوماً شىء آخر للاستبدال، للإدراج داخل سلسلة الإضافات.

ولأنه يتجدد ويعاود، فالتفسير لا نهاية له مثلما التحليل العلاجى. وهو كهذا الأخير، لا نوقفه إلا على إشباع مؤقت، وهو عابر على أى حال، على وجه تقريبى: فهما يستندان فى آخر المطاف، فى آخر الحكاية، إلى صيغة للرغبة الأصلية غير قابلة للصياغة، يستندان إلى سرّة الاستيهام، وببساطة، فهما محصوران غالبا فى إحدى الصياغات الشرعية التى تقطع الجهاز النفسى والتى نسميها بالاستيهامات الأصلية: العودة إلى الحضن الأمومى، المشهد الأولى، الإغراء، الخصاء. وفى النهاية، ينضاف كل رمز إلى هذه الإنتاجات الأولية، ولهذا لم يعد هناك من داع إطلاقا للحديث عن اللاوعى الجماعى(٤): إنّ كل ما يحضّره الفرد وما تنشره خطابات صوت الشعب Vox Populi المميّزة قليلا يجد هنا أصله، إن لم نقل بنيته. ولهذا أيضا، فإن فائدة القراءة النفسانية للنصوص الأدبية، التى لم تكن تركز على فكّ الشفرة، تبدأ منه لكى تحصى وتحل الخيوط التى تكوّن لعبة التحويلات، وليست معادلة الاستعارة بما ينبغى أن يستوقفنا (هل هناك شىء آخر أتفه من مساواة؟ ففى النهاية هناك دائما ـO=!) بل العملية الاستعارية نفسها ومسافة التسعير. وليست قائمة الرموز، بل تشغيل ترميز ما. فالرمز ليس مفتاحا، إنه عمل.

٢ ـ خرافات وحكايات وأساطير:

سنستمر، إذن، فى افتراض التصور النفسانى قادراً على إحضار ما يجعل من اتصالنا بالآداب الكونية أكثر تنويراً ووضوحاً وخصوصية. ولأن لكلّ مقام مقالاً، فلذلك سننطلق من هذه القصص الرمزية التى تحكيها لنفسها القبائل والإثنيات

والشعوب والحضارات، وهى القصص التى تجد نفسها تحكى مغامرة بطل (إنسان أو حيوان) «فى قديم الزمان»، مهمّته إبراز تماسك الجماعة ولا سيما تجسيد مصدر عُرْفٍ له قوة القانون. فابتداء من التعليمات التى تستحيل مخالفتها بشكل مطلق وصولا إلى ابسط وصايا حكمة الأمم، فإن مُجمل قائمة التشريح المسمى «طبيعيا» يجد تبريره فى مثل هذه «الكتابات»، ما يسميه القدامى بـ«القوانين اللامكتوبة»، وهو ما ندركه اليوم على أنه جسد التقاليد والعادات الذى يصعب أن نعاين فيه الإكراهات الإيديولوچية. فمنذ أجيال، لم نعد نرى فى هذه الحكايات إلا «قصصا» نطلع الأطفال عليها قصد إفتان خيالهم. والأطفال يطلبونها كى يستمدوا منها بشكل لا واعٍ حق التلذّذ باستيهاماتهم من فم رَاوٍ عائلى.

والعديد منها، وهو مأخوذ من متون أكثر قدماً أو من التقليد الشفوى، قد كان مستثمراً من طرف التراجيديا أو الملحمة، لا بل من طرف الروايات الأولى.

إنها تتخذ أسماء مختلفة، تبعا للسياق الثقافى الذى يراها تستحق التدوين (بواسطة الاستذكار وبفضل الكتابة): تسمى خرافة فى الأديان متعددة الآلهة، وأسطورة فى الأديان التوحيدية، وتسمى ساغة وقصيدة ملحمية فى شعائر البطل العائلى أو الوطنى، وحكاية تراجيدية (Märchen) أو عجائبية (الحكايات الخرافية) موجهة إلى جمهور معروف أنه بسيط وعامى. وتتباين كثيراً أبعادها ولغتها وإفراطها فى الدقة. ولها كلها قواسم مشتركة؛ منها أولا أنها تتموضع على هامش الأدب الرسمى بصفتها إرثا فولكلوريا أو إرثا قديما، ثم إنها بخاصة إخراج، هى المدفوعة داخل ماضٍ أقل أو أكثر تحديداً («وكان ياما كان....» فى غابر الزمان In illo tempore إلخ)، لشكل استيهامى منزلته من التشييد الشعرى لا يبدو أنها تنمِّى القارىء الغربى الحديث(٥).

إذا كانت هناك ترسيمة عامة، فإنه يمكن حصرها فى صراع البطل ضد قوى عدائية حتى النصر، ثم نهاية تكون إما تأليهاً (الموت بسبب انتهاك ممنوع، متبوعا بالتغير أو التحول إلى شخص إلهى)، وإما بلوغا للجنسانية التناسلية («يتزوجون

ويلدون أطفالا كثيرين») - إنها ترسيمة تسمى توجيهية لأننا نجدها فى كل طقوس المرور إلى سن النضج(٦). وهى بهذا التفرد كلما فرض التوجيه الواقعى أو الطقوس على رجل المستقبل تخلّق نوع من التولد النشيط، فتوحات أو تزهّد، يتعلم من خلالها قبول التضحيات التى يفرضها عليه الواقع، إنها المؤسسة الاجتماعية التى تسعى إلى دمج أعضاء الجماعة فى الحالة السوية (وأحيانا الحالة السوية للنخبة، لكن هذا لا يغيّر من الأمر شيئا). أما الحكايات سواء كانت أو لم تكن فى قالب درامى، وحتى إذا شُخِّصت على خشبة المسرح، فهى ليس لها إلا دور الاغتباط، وحتى إذا كان على الوعى أن يستخرج منها درس تجربة، فإن الطبقات العميقة تتلذذ بإتمام الاستيهامات المستحضرة.

لن نغير رأينا فى إسهامات فرويد فيما يتعلق بخرافة أوديب(٧)، وقد صارت «مُركّبا» بما أنها تنظّم عدداً من متتاليات السيناريوهات النموذجية المسماة استيهامات أصلية. نحن مدينون له بهذه الملاحظة فيما يخص الخرافات، «إنها عبارة عن بقايا مشوّهة من استيهامات رغبة أُمم بأكملها، إنها الأحلام العريقة للإنسانية الشابّة «(س. فرويد: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى، ص ٧٩). لقد طرح أسئلة حول المواد التى يقدّمها له إثنوغرافيّو زمانه(الطوطم والتابو، ١٩١٢)(٨)، وقد شجع بعض تلامذته الأوائل على متابعة الأبحاث فى هذا الاتجاه. ونحن نعرف بخاصّة دراسة كارل ابراهام «الحلم والخرافة» (١٩٠٩م) المُمركزة حول خرافة بروميثيوس Prom'eth'ee، ودراسة أوتورانك «خرافة ميلاد الأبطال» (١٩٠٩ التى تبرز أن كل مهمة بطولية مقدّرة بحادثة ولادة (تشوه فى البنية الجسدية، آباء «غير طبيعيين»... إلخ (٩)، وأعمال جيزا روحيم، الإثنولوجية والمحلّلة فى الوقت نفسه، عن أبناء ميلا نيزيا وعن أقرب الخرافاتا إلينا Castor et pollux) (Donaides(١٠).

إلى هذه الإسهامات الكبرى، ينبغى أن نضيف دراسات حديثة لكل من مارك سوريانو (ثيمة التوائم فى الحكاية العجائبية، حكايات بيرولت، جاليمار، ١٩٦٨)، وبرينو بتلهايم (التحليل النفسى للحكايا الخرافية، لافون، ١٩٧٦) وأعمالى(١١)،

إضافة إلى اللمحات النظرية لديدى أنزيو(١٢) ولمؤسِّس الإثنولوجية النفسانية جورج دفرو(١٣) ولمؤسِّس «التاريخ النفسانى» آلان بوزانسون(١٤) بلمؤسِّس السوسيولوجيا النفسانية، چيرار مونديل (١٥).

٣ ـ النماذج والحوافـــز:

نجد صعوبة كبيرة فى أن نميز من هذه الأعمال عن الحكايات البدائية «تلك الدراسات المخصصة من جهة للحوافز التى نجدها فى كل مكان، ومن جهة أخرى للشخوص النموذجية التى تصور، كما يقال، مظهراً من مظاهر الوضع البشرى. لقد انكبّ أوتورانك، مثلا، على دراسة حافز ارتكاب المحارم ـ (١٩١٢م) فى الآثار الأدبية والأساطير: إن هذا «الحافز»، وقد كان ولا يزال قصة أوديب، تمّت معاينته من طرف إرنست جونس عندما قابل بين هاملت وأوديب(١٦). ومن جهته، يقيم أندرى غرين ملاحظاته عن العرض المسرحى (فى كتابه ـ عين زائدة ـ السابق الذكر)، استناداً إلى تحليل مجابهة بين أوديب وأبى الهول، إلى تحليل أريست قاتل والديه، إلى تحليل عطيل. وعندما وضعت سارة كوفمان لقِسم من كتابها ـ أربع روايات تحليلية ـ (غاليلى، ١٩٧٣م) هذا العنوان «جوديث»، فإنها خَوَّلت لهذه البطلة بُعداً لم يكن لها فى مسرحية هيبل التى استخرج منها فرويد (فى كتابه ـ الحياة الجنسية ـ ص ٦٦ـ ٨٠) مشكلا غالبا ما يستحضر فى الفولكلور والفن: هو مشكل «تابو البكارة». والحالة الأكثر تعقيداً هى حالة دون چوان التى كانت موضوع كتاب لأتورانك (١٧)، ذلك لأن هذا النموذج ينظم فيما هى بالضبط لا شعورية (النرجسية، الانحطاط الأخلاقى للموضوع، المكونات الجنوسية) بمعطيات مرتبطة بتاريخ المجتمع الأرستقراطية الفيودالية) وبتاريخ الإيديولوچية (الزندقة المجدّفة).

وتستحق الذكر مقالات منها مقالة كاترين كليمون عن الخنثى («الخرافة والجنسانية ـ مرايا الذات)، ومقالة فرناند كاميون عن الغزّالة فى بعض الأشعار والحكايات الألمانية (مجلة ـ الأدب (الفرنسية) ـ عدد ٢٣ ـ ١٩٧٦)، ومقالة روچيه دادون عن مصّاص الدماء (الفتيشية فى أفلام الرعب ـ المجلة الجديدة للتحليل النفسى (الفرنسية) ـ عدد٢ ـ١٩٧٠) إضافة إلى أعداد أخرى من هذه المجلة من

مثل «مصائر الكانيبالية أو «النرجسيون» (ـ المجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ١٦ ـ ١٩٧٣م ـ وعدد ١٣ ـ ١٩٧٦م) حتى لا نشير إلا إلى بعض الطرق المعبَّدة فى هذا الحقل الذى يشبه كثيرا الدغل، وفرويد نفسه يمكن أن يساهم بهذا الصدد. ففى دراسته ـ حافز العلب الثلاث ـ (١٩١٣م)، يستحضر مسرحية شكسبير ـ تاجر فينيسيا ـ التى يفرض فيها الأب على ابنته الزواج من أحد المرشحين الثلاثة الذى سيعثر على صورتها التى لا تختبىء لا فى عُلبة الذهب ولا فى عُلبة الفضة بل فى علبة الرصاص. وبعد أن ابعد تفسيراً من النمط التنجيمى (الشمس ـ القمر ـ المذنَّب)؛ إذ رأى فيه رميا بالتعليلات اللاواعية فى الفضاء السماوى، نجد فرويد يقرِّب «هذا الحافز من الاختيار الذى يقوم به أحد الرجال بين النساء الثلاث». (نحيل إلى مؤلَّفه: مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى، ص ٨٩) من اختيار مماثل للذى قام به «الملك لير» ومن محاكمة باريس، ومن حكايات Psych'e وسندريللا Cendrillon (حيث تظهر ثلاث اخوات): عُلبة الرصاص، الفتاة الصامتة، الإلهة الثالثة، المحرومة من الإرث، الأخت سيئة الحظ، إنها نفس أوجه الموت ـ أو إنها الإلهة الثالثة اترويبوس (١٨).

وهى أيضا أوجه «العلاقات الثلاث المحتومة بين الرجل والمرأة»، يعنى: الوالدة، الرفيقة، المدمِّرة، وهى فى آخر المطاف أوجه «الأشكال الثلاثة التى من خلالها تتقدَّم فى مجرى الحياة صورة الأم نفسها: الأم بما هى كذلك، ثم العشيقة التى يختارها الرجل على صورة الأم، وأخيرا الأرض ـ الأم التى تسترده من جديد» (ص١٠٣). وينبغى أن نقرَّ بأن الحافز يستحق هذا الاسم لأنه لا يكوِّن مجموع الحبكة الدرامية أو الروائية: إن الفولكلور غنى بمشاهد من هذا النوع، وهى تندمج فى متتالية اكثر اتساعا وتكون قابلة للاستثمار الأدبى.

وقس على ذلك بالنسبة إلى دراسة أخرى عنوانها «بعض النماذج من طبائع مستخلصة من طرف التحليل النفسى» (١٩١٦م). وفيما يستحضر فرويد الأدب ليوضِّح بعض نماذج السلوك الكونية: ميل لدى المرء يجعله يعتقد بأنه «استثناء»

وادعاء جرح نرجسي أصلي قصد الانتقام من الآخرين بكل شرعية (المثال المنسوب إلى ريتشارد ٣) ثم الاضطراب المرضى الناجم عن نجاح رغبات كان السعى وراء تحقيقها طويلا:

(Lady Macbeth, ou la Rebecca des Romersholm d'Ibsen)

هكذا يمكن الانتقال من علم النفس - المرضى الأكثر يومية وصولا إلى أكبر الأوجه التى تتمحرر حولها نظرية الرغبة: إيروس وثاناتوس، أو «البحر الأصلى (١٩) (وهو موضوع - Thalassa - لساندرو فيرنزى)»، ويمكن استحضار الشيطان كما فعل فرويد فى «عصاب شيطانى من القرن ١٧ - ١٩٢٣). أكثر من هذا أنه كانت هناك إمكانية التفكير فى رسومات تخطيطية أو أبعاد لإدراكنا تبدو كونية: منها العناصر التى لها قيمة كبرى لدى غاستون باشلار، غير أنه بإسراف فى اللغة، صار باشلار ناقدا بارعا، وقراءاته للشعر قصائد حقيقية - وهى تتطلّب بهذا المعنى تفسيرا (٢٠). لكنه لا يستعمل عبارة «التحليل النفسى» بمعنى دقيق وصحيح («عندما يتحدث عن اللاشعور فى النقد الأدبى فإن الأمر يتعلّق غالب الأحيان، خلافا ليونج (المفضّل لديه) كما لفرويد، بما قبل الشعور، بمعنى (...) العلاقات التضمينية المُهملة لقصدية حالية، يؤكّد ڤانسان تيريان مستشهدا ببعض المقاطع)(٢١)، لأنــه كان منشغلا بفينو مينولوچيا الخيال اللفظى، لا يمكن لأى تحليل نفسى أن يفسر بوجه آخر، إلا بطريق القياس خرير المياه وهدير الرياح واندفاع النار، ولا لأى خطاب سهل أو مُستعص على الحقل. إن «التحليل النفسى للمادة» مشروع يقوم على سوء فهم. ويبقى أن باشلار يقرن همّ القراءة الجيدة بهمّ تجاوز فورية المعنى الواضح، وأن «النقد الجديد» مدين له بقدرته على استدعاء نظرية اللاوعى للقراءة، دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة: إن كتابة «لوتريامون» (١٩٣٩، Corti) قد غيّر بكيفية غير قابلة للانعكاس أفق دراساتنا وخصوصاً فى الشعر.

٤ - الأجناس الأدبيـــــة:

لكن إذا كان فرويد قد شق الطريق فى اتجاه التخييل، فإنه قد تراجع أمام

الشعر، مع أنه يذكر الشعراء في كل لحظة. لكن أفكاره قد قادت المحللين والنقاد إلى التساؤل عن دلالة هذه الأشكال الأدبية التي نسمّيها أجناسا. بدءا بالمسرح، فن الإراءة والتكليم، الذي ليس بسذاجة يقارن مشهده بمشهد الحلم، وبشكل أوسع بمشهد اللاوعي.

بالإضافة إلى أعمال أندرى غرين التي درسناها أعلاه، لابد من التنويه بكتاب له نفس الأهمية لأوكتاف مانوني «مفاتيح للمتخيَّل، أو المشهد الآخر» (سوى ١٩٦٩م). فقد خُصِّصت فيه مقالة لـ «الوهم الكوميدى» (ص١٦١ ـ ١٨٣) إما لهذا النمط من الاعتقاد الذي يلحقه المشاهد بما يشاهده (ينبغي أن نعلم أن ذلك ليس حقيقيا حتى تكون صور اللاوعي حرّة حقاً ص ١٦٦)، وإمّا في التقمّصات والإسقاطات التي تعتبر الأنا النرجسية مكانها الحصرى (٢٢) والتي يتضاعف فيها أثر التحرير بتجميد دفاعاتنا (ص ١٧٦)، أما العروض المسرحية اللا «كلاسيكية» فهي تستعرض بحدّة في هذا الكتاب: الأراجوز، السيرك، الفيلم، وStriy - Tease (تجرُّد المرأة من ملابسها على خشبة المسرح قطعة قطعة على أنغام الموسيقى والرقص) البهلوان. ويقابل ملحق الكتاب بين «المسرح والحمق» عبر المسرحية التلقائية لـ «ممثلي الواقع»، دجالين وممسوسين آخرين. إن مانوني محلل مولَع بالمسرح، أما شارل مورون، الناقد قبل كل شيء، فاهتمامه مع ذلك بالمعطيات الشكلية لفن المسرحة أقل من اهتمامه بمضامين الملهاة: فكتابه «النقد النفسي للجنس الكوميدى» (Corti, 1963) يثير مشكل الشخصيات التقليدية والأوضاع الشرعية. إنّ الملهاة هي هذا العرض المسرحي الذي يقوم بقلب التمثيلات المولدة للقلق إلى صور نصر متسمة بالغلو: عندما يسخر فتى المسرح من عجوز، فإن الثأر يأخذ مكانه في العرض التراچيدى حيث يُسحق الابن بإرادة الأب أو بكلمة منه، أو بكل بساطة باسمه. لهذا ستأتي الفرضية الأساسية في صيغتين: تقتضي كل مسرحية شخصية مركزية (ليست بالضرورة هي البطل) تمثل الأنا اللاواعية، وهذا «البطل» يتحمل الاعتداءات في المأساة ويرتكبها في الملهاة. إنها الترسيمة الأوديبية المرتكزة إلى الفرق بين الأجيال وبين الذكر والأنثى التي يمكن أن تضاف

إليها إحالات إلى مراحل ما قبل أوديبية فى الحياة النفسية (البخيل عجوز يدخل فى منافسة عشقٍ مع ابنه، لكن البُخل نمط سلوك يرتبط بتعلّق شرجى)، إن سيناريوهات ذخيرة التهريج تتعلق بالتكوينات الاستيهامية التى تعتبر هى تكشفاتها المبتذلة والتنكرية: إنها عكس الخرافة (٢٣).

وبخصوص الرواية، لن نكثر من المرجعيات، ما قد يقال كثير، لكن المقروء قليل بسبب وجود مؤلَّف مهمّ لمارت روبير: «رواية الأصول وأصول الرواية» (غراسى - ١٩٧٢، وأعيد طبعه من طرف تيل غاليمار ١٩٧٧م). إنه بأحسن كفاية وبالبحث عن تحديد الجنس والفكر الروائيين، سعت مارت روبير(٢٤) فى طلب «النواة الأصلية» من دراسة إكلينيكية لفرويد نشرت ١٩٠٩م فى كتاب رانك عن ميلاد الأبطال: الرواية العائلية للعصابيين.

يتعلّق الأمر بتلك الحكاية اللاصادقة، الكاذبة لكن العجيبة، التى يرويها كل إنسان لنفسه فى طفولته ويقوم على العموم بكبتها (وهى تعود فى حالة العصاب). ففى هذه الحكاية، نجد الطفل المخلوع شيئا فشيئا عن مقامه الرفيع الحصرى فى الأسرة، الواقف أمام «هذا الخجل غير القابل للتفسير الناتج عن كونه مولوداً بشكل سيء ومنظَّف بشكل سيىءً ومحبوب بشكل سيء»، الباحث عن «وسيلة للتشكى والتأسّى والانتقام» (ص ٤٦)، يتصنّع أنه لم يعد يعرف والديه، لم يعد يميزهما على أنهما والديه، ويبتكر له والدين آخرين. هكذا يتصوّر نفسه ابن أمير يبحث عنه أبوه: المرحلة الأولى هى مرحلة «الطفل اللقيط»، وسنفهم فيما بعد أن هذا يستلزم خطأ من الأم: المرحلة الثانية هى مرحلة «ابن الزنا». انطلاقا من هذه القصة ومن الثنائية التى تشدّد عليها، تستخرج مارت روبير نموذجين من أحلام اليقظة الطفولية، حلم الطفل العجيب الذى ينتظر دوما أباه الملك، وحلم الطفل الواقعى الذى يستخدم الأخريات (النساء) قصد «بلوغ مرماه» شيئا فشيئا، إنه الأمير الصغير راستينياك، وهذا ما قادها إلى ملاحظة سلسلتين كبيرتين فى العالم الروائى، حسبما يسلكه الوهم من طريقة العمل «كمالو» أو طريقة عرض ما

يبدو له كمالو (ص٦٩): هكذا يقتسم «الجانب الآخر» و«شرائح الحياة» السرد المفصلّ للاتجاهات، بالمقابلة بين سويفت ودوفوي، وسرفانتس وستاندال، وبلزاك وفلوبير.

كل هذا يدعو إلى التامل، ومع ذلك تستطيع دراسة الرواية الاغتراف من مصدر فرويدى اخر: Das unheimlich (هذه العبارة التى لا تقبل الترجمة والتى تترجم عادة بعبارة ينبغى أن نتكيف معها: الغرابة المقلقة Etrangete L'inqui'etaute)، وهو مؤلّف ظهر سنة ١٩١٩م لوضع بعض الشروط التى يخضع لها الأثر الفنى الذى يسمى إجماعا أو تقنيا بالفانتاستيك. وهكذا «سيكون Unheimlich هو كل ما كان ينبغى أن يخفى لكنه يتمظهر» (نحيل إلى «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ص ١٧٣): فهو هذا الشىء الذى يفاجئنا مع انه بإمكاننا ان نكتشف انه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع انه يعتبر جزءا من الداخل، وباختصار، فهو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن. غير أن هناك اختلافا ضروريا بالنسبة إلينا: «هناك اشياء كثيرة فى التخييل لا تبدو غريبة Unheimlich، لكنها تصير غريبة لو حدثت فى الحياة (إننا نفكر فى الحكايات الخرافية)، ويملك التخييل بحق وسائل لإحداث آثار غرابة لا توجد فى الحياة» (ص ٢٠٦). هكذا يدرس فرويد التخريفات والأشباح والأشياء الجامدة التى تتحرك، كما درس حكاية هوفمان «إنسان الرمل» (بخصوص الخصاء) ويستنتج بخصوص ثلاثة أمثلة جد واضحة: اليد المقطوعة والمحنطة لكنز رامبسنيت تصيبنا بالانزعاج، ويد حكاية هوف التى تحمل هذا الاسم تحملنا فى شباك الفانتاستيك وهى تشعرنا برعب لذيذ، ويسلّينا الطيف الذى يظهره أوسكار وايلد فى - شبح كانترفيل - لأن المؤلّف يتكلم عنه بأسلوب الدعابة(٢٥).

٥ - نماذج أخـــرى:

إن الأجناس سواء كانت كبيرة أو معروفة بقصورها، لا تعد المجال الوحيد الذى

يتدخل فيه التحليل النفسى بخصوص المظاهر الشكلية الأكثر أو الأقل تشفيراً لما نلقاه فى الفضاء الجمالى. منذ خمس عشرة سنة تقريبا أدرك المحللون المنشغلون بهذه الأسئلة بجدية ضرورة الشروع فى تحليل نفسى للشكل، ويمكن أن نعتبر التاريخ المعين لذلك هو لقاء سيريزى لسنة ١٩٦٢م (الذى نشرت أعماله: محادثات حول الفن والتحليل النفسى، عند موتون سنة ١٩٦٨م)، وخاصة بفضل نيكولا أبرهام (ص٤٠) وجانين شاسكُر ـ سميرغل (٢٦)، ولقاء حديث جداً، فى نفس المكان (سيريزى، يونيو ١٩٧٧م) مخصَّص لـ«التحليل النفسى للنصوص الأدبية» يأتى ليضع هذا الاهتمام فى المقام الأول ـ وأعماله ستسمح فى الأيام المقبلة بالحكم عليه. وسنرى فى الفصول القادمة كيف انتقل البحث شيئا فشيئا من الإنسان نحو الآثار ومن المحتوى نحو التعبير، أو بالضبط من الكاتب نحو النصوص المستقلة بذاتها ومن التعارض شكل / عمق نحو «الكتابة» التى لا تفصل بينهما أبداً حاليا، ودائما على المستوى العام الذى سميناه عبر ـ أدبيا، نستطيع الإشارة إلى بعض الأبحاث المنهجية والحريصة على المنهج التى تطرح بوضوح مشكل استخدام الشكل.

وهذا مثال حديث جدّا، قد يشقّ طريقا: إنه مقال هنرى لافون الذى يحمل عنوان «أن ترى دون أن تُرى»، فى مجلة «شعرية»، عدد ٢٩. يتعلق الأمر «بأن نقيم بين المحكى الأدبى وما يُحكى للمحلِّل، تقاربا لا يمر لا عبر البيوغرافيا ولا عبر أثرها» مع التساؤل ما «إذا كان (لم يكن) الاستيهام أيضا نوعاً من الكليشيه الفردى». ومن بين الروايات المنشورة بين ١٧٢٠ و١٧٨٠، يلتقط هـ. لافون إلحاح نواة راسخة: فى كلّ مرة ممثلان على الأقل، ونظر لا يكون متبادلا، عنصر خارجى جاهد يتدخل «بين المتلصّص والعرض الحميمى. وتختفى هذه النواة بحسب وجود ملاحظة (مُلاحَظ) أو ملاحِظ وزوجان (علاقة رغبة ـ علاقة معرفة)، وانطباع سارّ أو حزين. ولأن المسند صحيح، فلذلك يلفت هذا النموذج الانتباه لأنه لا يمكننا أن نقرّر مسبقا ما إذا كان الأمر يتعلق أولا بوظيفة الإخبار أو فقط بخدعة تقنية (ترتبط بموضة)، فالكليشيه يمكن إعادة استعماله إلى ما لا نهاية، ومحتواه وإن كان يبدو

فقيراً فهو لا يخلو من أهمية و«إلحاحه البسيط هو إلحاح الغريزة» (ص٦٠): إنه فى علاقة بالاستيهام الأصلى للمشهد البدائى. وهنا توجد بداية مثيرة. إن أبحاثا معاصرة، وخاصة من جانب «شعرية المحكى»، ترتكز إلى توسيع بلاغة سردية، وتفترض وجود عمل نوعى فى العمليات اللاواعية ويمكنها أن تتمدّد فى اتجاه المراجعة الثانوية.

من جهة أخرى وبقصد آخر، من الضرورى الاستناد إلى أعمال منظِّرين [٢٧] سبق أن ذكرنا اسميهما هنا وهناك، لأن تفكيرهما، وهما الفيلسوفان بالمعنى الأكثر معاصرة للكلمة، يتشكّل داخل تمرُّس بالنصوص: چان فرانسوا ليوطار[٢٨] وجاك دريدا[٢٩]. إنهما يعملان على هامش التحليل النفسى، لكن داخل هوامش النص الفرويدى والخطاب الأدبى. وبما أنه ليس من الممكن تلخيص تحليلاتهما فى إطار ضيق جدا، فإننا نحيل القارئ إليها.

إن كتاب «الخطاب، الصورة» الذى يعود إلى سنة ١٩٧١م يبرز الظواهر الواضحة بالرغم من أنها (أو لأنها) هامشية مثل الألغاز، الأحجيات المشهورة والتشويهات التصويرية ـ حيث يدرك بشكل حسَّاس ما يسميه ليوطار «الصوَرى Le figural» إنه يدرس مقالين جوهريين عند فرويد، «الإنكار» و«لقد ضرب طفل». خاصة وأنه، فى مائة صفحة كثيفة وقوية، يستكشف فى كل أبعادها صيغة من كتاب «تفسير الأحلام»، إن عمل الحلم لا يفكر «(ص ٢٣٩ – ٢٧٠) ويستكشف العملية الشعرية بما هى تكثف «الرغبة داخل الخطاب» (ص ٢٨١ ـ ٣٢٤ و٣٥٥ ـ ٣٦٠). إننا مازلنا بعيدين عن قياس حمولة هذا الكتاب، الذى يبدو أن مؤلفه قد غير مجراه، وقام على الوجه المناسب بتمديد التصورات التى فتحها.

أما عن ج. دريدا ـ الذى تتلاحق أبحاثه ـ فلن نقول إلا ما يلى: يبدو لنا صعبا الاشتغال اليوم قليلا فى العمق على تَمَفْصُلِ «الأدبى» و«النفسانى» دون الاطلاع على «فرويد ومشهد الكتابة» (فى كتابه: «الكتابة والاختلاف»، ص ٢٩٣ ـ ٣٦٠). وبخصوص القراءات التى أنجزها عن بعض النصوص، سواء تعلق الأمر بأفلاطون أو مالارميه أو يونج أو لاكان باعتباره قارئاً لـ «الرسالة المسروقة» لصاحبها بو[٣٠]، فبالرغم من أنها تلجأ إلى لغة رائجة وبالضبط لأنها تتميّز بالنسبة إلى الإشكالية

وعادات التحليل، فهى نموذجية من زاوية ما بتثمين لعبة الدول اللسانية وبإنتاج دلالة اقرب إلى تنظيم الكلمات ممّا يَبْرُز، وما يهمنا هو اثر الآخر داخل الكتابة.

هوامش الفصل الرابع:

(١) من هذه التصريحات التى تتخذ شكل النفى، يعرف التحليل النفسى، لنتذكر ذلك، نوعين أساسيين: الإنكار عند العصابى («أنا متأكد من شىء واحد، هو أن سيدة حلمى ليست هى «أمى»، وهذه حركة شفافة)، والرفض (رفض الواقع) (أعرف جيدا أنه ليس للنساء عضو جنسى ذكورى، لكننى رأيته عند أمى: ومن هنا صياغتان: الذهانى يُهَلْوِسُ بالشىء الناقص والفتيشى (المنحرف) يؤكد اعتقاده وينكر تجربته صانعاً، مُحَنِّطاً بديلاً هو مايعبُد بشكل من الأشكال). ولهذا سنقول: إن الفكر التاريخانى المهووس بالجمعى socius فى صيرورته، يحاول أن يضع بين قوسين التكييف الفردى الجوهرى للنفسية الذى ينفلت من كل صيرورة، أما بالنسبة إلى النقد الأدبى التقليدى فهو يرفض فى الوقت نفسه مايحسه كـ «بذاءة» الجنسى، كانحراف «إبداع» خاضع فى جزء منه لامبراطورية الوعى وكإدراج للمعنى الكونى المسبق الذى تريد الإنسانية اكتشافه.

(٢) نحيل إلى مارينا سريابين، المجلة الجديدة للتحليل النفسى ـ ١٩٧٧، تحت عنوان:

Au carrefow de th'ebes, NRF, 1977 .

(٣) المرحلة التى تمتد تقريبا من السنة الخامسة إلى مرحلة الاحتلام، حيث يبدو أن الآدمى الشاب، المثقل بتعلم الواقع الاجتماعى، يفقد الجزء الأكبر من اهتمامه بأشياء الجنس.

(٤) هكذا صيغ المشكل من طرف ديدى أنزيو فى مقال يحمل عنوان: «فرويد والميثولوجيا» بالمجلة الجديدة للتحليل النفسى (١٩٧٠، العدد ١)، وهو يؤسس إحدى الفرضيات الأكثر خصوبة حول سؤال الخرافة: توجد العمليات اللاواعية ـ ممثلات ـ تمثيلات الغريزة، وميكانيكا الدفاع، والخوف والاستيهامات ـ فى عدد محدود، إنها هى نفسها دوما وفى كل مكان: وبهذا المعنى يمكن الحديث عن كونية اللاوعى وبالعكس، فتنظيم هذه العمليات وتركيبها يكونان متغيرين، فهى تتغير ليس فقط عند الفرد حسب مراحل النمو الليبيدى وحسب عصاباته لكنها تتغير أيضا تبعا للجماعات والمجتمعات (...). فالتنظيم الفردى والتنظيم الجماعى للعمليات اللاوعية هما تنظيمان مستقلا الأصل والاشتغال. طبعا الاستيهامات الفردية والاستيهامات الجماعية تتواصل فيما بينها، لأنها تتركب من نفس العناصر التأسيسية. لكن نادراً ما يطابق تنظيم لاواع فردى تنظيما لا واعيا جماعيا (....). إن نفس الإنسان تجده يتصرف فى حياته الخاصة حسب استيهاميته الخاصة، ويتصرف فى الجماعة حسب استيهامية الجماعة كلما ارتفع عدد الأفراد الذين يقتسمونها، إلا وكانت هذه الاستيهامية وازنة، يعنى ثابتة فى الزمان(...). إن حضارة معينة تعيش ألف عام على نفس الاستيهامية. إن هذه الأخيرة هى التى تخضع لما نسميه التقاليد (ص١٤٢). ولنقدم أيضا ما يلى عن الرمز: إن الرمزية هى استيهامية الجسد (...) فالأطفال يحصلون، عن طريق التجسيد الرمزى: على لغة قبلية هى كونية لأن دوالها ترتبط بأجزاء من الجسد (من جسد الطفل ومن جسد الأم) (ص ١٢٣). (فى الطبعة الرابعة

١٩٩٣ لهذا الكتاب يضيف ج. بيلمان - نويل: وحديثا جدا، حدد ا. غرين الخرافة ك «موضوع» انتقالي جماعي، نحيل إلى: Le temps de le reflexion, 1980 ed gallimard. P99, 132

(٥) إن معيار الخطاب الخرافي، الذي يميزه عن الإنجازات الأدبية الخالصة، هو بالنسبة إلى ليفي ستروس « قابليته للترجمة»: إن هذه الحكيات لاتمثل، ماعدا بالصدفة الدوال اللسانية، ويمكنها إذن دون ضرر دخول لغة مجاورة، خلافا للنص الشعرى وربما أن هذا التمييز جزئى بعض الشيء، فهو يواجه استثناءات بارزة (من مثل: Hesiode, ovide, les Niebelungen L' Edda Scan dinave etc) فوق ذاك، فنحن نقرأ كخرافات وملاحم الحكيات المؤلَّفة، بالسانسكريتية على سبيل التمثيل، التى تتمسك بأصول الرواية والفلسفة.

(٦) يعنى ذلك الوقت من الحياة حيث يفترض فى الذات، وهى لها فى نفس الوقت والدين وأولاد (على الأقل فرضيا) توجيه الفرق بين الأجيال والفرق بين الذكر والأنثى فى نفس الوقت.

(٧) « لقد سمحت خرافة إغريقية لفرويد بمفهمة التنظيم النفسى الذى هو فى نفس الوقت نواة النضج الانفعالى ونواة العُصاب ونواة الثقافة »(نحيل إلى د. انزيو. سبق ذكره. ص ١١٤).

(٨) بفضول، فى هذا المؤلف، نرى فرويد يتخيل خرافة - خرافة أبناء العشيرة البدائية الذين قتلوا « يوماً ما » الأب وأكلوه، ثم عادوا تنظيم جماعتهم تحت تأثير الجرم بمنع امتلاك زوجات الأب وبرصد شعائر تذكارية للميت الذى اتخذ طابعاً بطوليا (الوليمة، الطوطمية، وطقوس اخــــرى) (نحيل إلى: مؤلف فرويد: الطوطم والتابو - من ص ١٦٣ إلى نهاية الكتاب، هناك فرضيات حول بعض عناصر الميثولوچيا).

(٩) إن بيلا غرانبيرجر (فى كتابه «النرجسية » بايوط ١٩٧١) يحدد البطل على أنه «هذا الذى لايريد أن يكون مديناً لأحد بحياته » والذى ولد خارج الظروف العادية ويعثر على أمارة ندائه الباطنى فى هذه المصيبة التى عليه أن يعوضها أو أن يتحرر منها ».

(١٠) نحيل إلى: روجيه دادون: «جيزا روحيم»، بايوط، ١٩٧٢م.

(١١) چان بيلمان - نويل : - « الحكايات واستيهاماتها، سلسلة الكتابة، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣، ودراسة «إهاب حمار » الموجودة فى كتابه (مابين السطور) ١٩٨٨.

(١٢) نحيل بالخصوص إلى مقالة سابقة على التى تقدمت أعلاه « أوديب قبل المركَّب » فى الأزمنة الحديثة - عدد ٢٤٥ . أكتوبر ١٩٦٦، وفيها نجد ملاحظات جريئة (منها الفرضية: الطقس يماثل الجنسية الطفلية (...)، أما الخرافة فهى تستحضر إعادة تنشيط الصراعات الطفلية فى المراهقة)، (وهذه المقالة ظهرت مرة أخرى فى: التحليل النفسى والثقافة الإغريقية والآداب الجميلة ١٩٨٠م).

(١٣) يهمّنا هنا كتابه « التراجيديا والشعر، فلاماريون، ١٩٧٥م، وخصوصا الفصل الذى يحمل هذا العنوان:«الفن والميثولوجيا» (وفيه يعتبر «الجمال» وسيلة تستعملها الأنا اللاواعية لكى تستأجر الأنا الأعلى).

(١٤) نحيل إلى «قصة وتجربة الأنا»، فلاماريون ١٩٧٩م، وبالخصوص الحصيلة عن السحر من خلال ساحرة ميشلي

(١٥) نحيل إلى «الثورة ضد الأب» بايوط ١٩٦٨ الذي يقدم قراءة أصلية لـ «حواء المستقبل» لفيليي دولسل ـ آدم. ونحيل أيضا مقال « التحليل النفسي والأدب الهامشي» في « محاورات حول الأدب الهامشي» (لقاء سيريزي١٩٨٧م) دار بلون ١٩٧٠، وهو يحمل عنوانا فرعيا واضحا: « من الأدب الهامشي الذي يُعتبر شكل النفاذ المباشر من الاستيهام إلى اللغة».

(١٦) الطبعة الفرنسية، غاليمار ١٩٦٧م، مقدمة لافتة للنظر لجان ستروبنسكي (التي أعيد نشرها في « العلاقة النقدية» غاليمار١٩٧٠م). وهناك دراسات أخرى لجونس حول الفولكلور والدين نُشِرَت بدار بايوط (نحيل إلى: كلود جيرار في ـ إرنست جونس ـ بايوط ١٩٧٢).

(١٧) نحيل إلى «دون جوان، دراسة عن القرين»، الطبعة الفرنسية دونويل وستايل ١٩٣٢م.

(١٨) نحيل مثلا إلى حلم فرويد نفسه الذي تتدخل فيه ثلاث نساء، الغزّالات (في مؤلَّفه: «تفسير الأحلام»، ص ١٨١ ـ ١٨٤)، وهو الحلم الذي درسه د. أنزيو في «التحليل ـ الذاتي لفرويد »، منشورات فرنسا الجامعية (١٩٥٩) وأعيد طبعه ١٩٧٥م، مج ٢، ص ٤٧٣.

(١٩) منشور في ألمانيا سنة ١٩٢٤م ومترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٦٢م.

(٢٠) وهو التفسير الذي لاداعي للإشارة إلى صعوبته. ونجد بعض بداياته في عدد من مجلة ـ L'ARC ـ المخصَّص لجاستون باشلار (١٩٧٠)، وبخاصة دراسة جلبير لاسكولت وبالخصوص دراسة ج. ف ليوطار.

(٢١) في كتابه: «ثورة جاستون باشلار في النقد الأدبي» كلانسيك، ١٩٧٠، ص ٢٧٠.

(٢٢) إذا تقمصنا بطلا تراجيدياً، فإننا نسقط (أسوأ الأشياء) على الشخصية الكوميدية (مثال المُتَوَارِع، ص ١٧٣).

(٢٣) وحان وقت الإشارة إلى كتاب سيرج تيسيرون ـ التحليل النفسي للرسوم المتحركة، سلسلة « أصوات جديدة في التحليل النفسي »، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٧م.

(٢٤) ندين لِمَارت روبير بأعمال نقدية (خصوصا في المجالين الألماني والأسباني) ولكن أيضا بمؤلَّفها التركيبي «ثورة التحليل النفسي» حياة وأعمال سجموند فرويد، «بايوط ١٩٦٤، في مجلدين، (أعيد طبعه ١٩٧٠)، الذي تسمو خصوبته ودقته فوق مشروع التعميم، مع بقائه على وضوح شامل.

(٢٥) من الواضح أن هذا المسار القصير له قيمة بالنسبة إلى عرضنا: فهو لا يسعى إلى استنفاد خصوبة نص ذي أهمية خاصة، كان مكتوبا ليلة التنظير لـ «غريزة الموت » المثقل بالنتائج بالنسبة إلى التيار. وعن « الغرابة المقلقة » يمكن أن نقرأ هيلين سيكسو:

«وأشباحه» مجلة «شعرية»، عدد ١٠، ١٩٧٢، وخصوصا سارة كوفمان « القرين و (هو) الشيطان » فى كتابها: « أربع روايات تحليلية » غاليلى،١٩٧٣م.

(٢٦) لقد بدأ نيكولا ابراهام تفكيرا تحليليا حول « قوانين الإيقاع » (فى الشعر) ودفع مؤلفه الأخير « Cryptonymie le Verbiu de L' homme auxloys » بتعاون مع ماريا تاروك، تقديم چاك دريدا ـ أوبيى، فلاماريون ١٩٧٦) إلى أقصى حد دراسات آثار الدال فى حالة نموذجية للاوعى متعدد اللغات. أما بالنسبة لج. شاسگى سمير جل، التى اتخذت كموضوع فيلماً لـ. روب غرييه « السنة الماضية فى مريانباد » فإنها جمعت محاولاتها (المتراجعة احيانا بالنسبة إلى برنامجها) فى كتاب مفيد: من أجل تحليل نفسى للإبداعية « بابوط ١٩٧١، واعيد طبعه سنة ١٩٧٧م. وخارج المجال الأدبى بحصر المعنى، نحيل إلى اعمال محلل بولاء كلينى او نطوان إر نزڤيغ (النظام الخفى للفن).

(٢٧) لنستحضر على سبيل الاحتياط اسمين آخرين: اسم چاك ميشال ـ رى الذى شرع فى مساءلة النص الفرويدى من خلال لغة جديدة (انظر. مسار فرويد، غاليلى ١٩٧٤ـ و. من الكلمات إلى الأثر ـ أو بين مونتنى ١٩٧٨) واسم باتريك لاكوست ـ إنه يكتب ـ غاليلى ١٩٨١م.

(٢٨) نحيل إلى: الخطاب، الصورة ـ كلانسيك، ١٩٧١م.

(٢٩) نحيل إلى: الكتابة والاختلافة، سوى ١٩٨٧ (ص ٣٦٠ – ٢٩٣)، و« La Carte postale » اوبيى ـ فلا ماريون، ١٩٨٠ كما التقديم الملائم للإشكالية الدريدية فيما يهمنا، فى «فيلسوف غريب مقلق » لسارة كوفمان، ضمن كتاب ـ انزياحات، أربع محاولات بخصوص ج. دريدا، فايار، ١٩٧٣ ص ١٤٩ ـ ٢٠٤).

(٣٠) نحيل إلى: الانتشار، سوى ١٩٧٢' الموقّع من طوف يونج فى ـ فرانسيس يونج، لقاء سيريزى، ١٩٧٥، «١٠ ـ ١٨» ، ١٩٧٧ وفى «دياغراف» ،عدد ٨، ماى ١٩٧٦، كما « عامل الحقيقة» السابق الذكر.

الفصل الخامس

قراءة الكاتب الإنسان

«إن الأمر لايمكن ان يكون إلا واحداً من اثنين: إما أن تفسيرنا كاريكاتورى بكل ما فى الكلمة من معنى إذ عزونا إلى عمل فنى برىء مقاصد ما دارت حتى فى خلد مؤلفه . وبهذا نكون قد بيّنا مرة اخرى كم هو سهل ان يجد المرء ما يبحث عنه وما هو مقتنع به بينه وبين نفسه (... وإما أن) الروائى يمكن أن يجهل تماما تلك العمليات وتلك المقاصد، وان ينفى بالتالى عن حسن نية أن تكون له بها معرفة، ومع ذلك لا نجد فى عمله شيئا لا يتقيد بها. ولا شك اننا نمتح من معين واحد، ونجبل من طينة واحدة، كل بمناهجه الخاصة».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام فى غراديفا ينسن، ٢١١ ـ ٢٤٢).

هناك الكتّاب، وهناك المؤلَّفات، ومن الآن فصاعداً سيكون موضوعنا على أحسن تحديد، وفى مقابل ذلك، سيكون من الواجب تمييز زوايا المقارنة. فعلى طول الخمسين سنة التى تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلا محلِّلون لدراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على المؤلِّف، ومنذ خمس عشرة سنة، إذن، سيحاول نقّاد أدبيون متمرسون بالتحليل (عصاميون، ويخضعون أحيانا للتحليل) تثمين القيم اللاشعورية التى يستخدمها الخطاب الأدبى.

لا يزال هذا التمييز المضاعف غير كاف. فوسط أولئك الذين استهدفوا ويستهدفون المؤلف دائما نكتشف بأن الاهتمام قد تحول من الفرد (لنقل: العبقرى بعصابه) نحو الكاتب، وبهذا يتعايش موقفان: إما أن نأخذ بعين الاعتبار مجموع الإنتاج المعروف لمبدع ما كما الشهادات الخارجية عن حياته كى نضع له بيوغرافيا نسقية، وإما أن نختار الا ندرس إلا الكتابات الأدبية من أجل إخراج الفرادة الخفية لأثر ما بإسنادها إلى المبدأ الذى أسسه المؤلف. من ناحية أخرى، يتقدم القراء متشوقين إلى « الإنصات » للكتابات نفسها دون اعتبار على الإطلاق لكونها تنتمى إلى مجرى مياه ما، ولكن هناك أيضا يمكن من جهة أن نضع جانباً الموقف الذى يرتكز على فك سنن المعنى الرمزى لمؤلف ما، ومن جهة أخرى الموقف الذى ينقطع لملاحظة عمل اللاشعور داخل النص. هاهى إذن العنونة، قبل أن نأتى على تنقية هذا التقديم: الباتوغرافيا، النقد النفسى البيوغرافى، النقد النفسى، التحليلات النفسية النصية التى تتخذ لها موضوعا واقع نصٍّ أو تحقيق الإخراج النصى. ومن البديهى أن هذا الرسم البيانى يستجيب قبل كل شى لرغبة ما فى الوضوح داخل هذا العرض، لأن أغلب الدراسات تركب اتجاهين أو أكثر وتفضى داخل مسالكها الملتوية إلى خلاصات ستجد مكانها فى موضع آخر.

(١) أَنْ تُدْرَجَ فى ما (مَنْ) تقراه:

ينجم عن كل ما قلناه فى الفصول السابقة أن القراءة بالتحليل النفسى لا تقارن بالأنماط الأخرى من القراءة. فهى تفترض التزاماً شخصياً. وليس فقط كفاءة فى النظرية الفرويدية كما توجد كفاءات فى التاريخ القديم أو فى اللغة، مثلا ، بل تركيز نفسى لاشعورى. يوجد فى كل منهج قسط من التعبئة الانفعالية: هنا تبلغ شدتها نهايتها. إن التشوهات المنسوبة إلى القارئ، تبدو خطيرة بسبب المقاومات أو التحمّسات: يمكن أن يبرز إلى الوجود تحويل ـ مضاد(١)، فصيغ التسوية تحمل فى داخلها ما يثير تفاعلا مسلسلاً أو ما به يبنى جدار حقيقى من العمى.

نعرف أن المحللين ليسوا كما هم إلا لأنهم قاموا بتحليلهم الخاص (المسمى أحيانا «تعليميا») لأجل الحفاظ على اتصال بقدر من الحرية مع لاشعورهم وتوجيه

ردود أفعالهم تجاه تحويل المريض. وفضلا عن ذلك، فالتحليل الديداكتيكى لايضع حدا، عندما ينتهى، لحالة الملاحظة - الذاتية الشديدة: إنها تتطور إلى تحليل - ذاتى يكون تقريبياً دائما (ويفحص دوريا أمام زميل) وهذا الأخير لايحصل على مكانته الجيدة فى الممارسة إلا بصياغة مستمرة للتيار. فالعمل السريرى يكمل من خلال إعادة التوازن وإعادة النظر فى المفاهيم المعروفة - إن كل محلّل يكون فى الوقت نفسه متمرِّسا ومنظِّرا - من هنا فالشرط الشرعى الذى تُمت صياغته من طرف بعض المحللين النفسيين بخصوص كل من يريد استعمال الأدوات الفرويدية عن خبرة: ينبغى أن يكون محللا - وفى الواقع ألاّ يكفى أن يكون محلّلا؟ - من جهة لكى يمتلك «إصغاء طافيا» لايعرقل قدر الإمكان (٢) لأجل أن يكون من جهة أخرى، فى مستوى التدخّل وإعداد مفاهيم يأتى اكتسابهُا الحقيقى من صوغها النظرى، وهذا الصوغ النظرى يأتى من ممارسة (٣).

مما لاشك فيه أن المَثَل الأعلى سيتحقق بوجود محللين نفسيين متمرسين بكل مقتضيات القراءة الأدبية ونقّاد يكون لهم متسع من الوقت للقيام بتحليل. وينبغى أن يكون الواحد منا واقعيا ويقبل انه عادة لن يلقى إلا شعوراً مزدوجا بالنقص. فوق ذلك وللذكرى لا وسيلة للقطع بالحقيقة. نحن نعرف حلقة من «اعترافات» روسو حيث يحكى أنه عرض بتباه فى حدائق توران أمام المتنزِّهات الجميلات لا « الشىء المخل بالحياء » بل الشىء المثير للسخرية. يؤكد روزولاطو وهو يقرأ هذا المقطع كمحلّل (٤)، أن چان - جاك يعرض «الأول برغم إنكاره » وأنه قد كذب علينا، والحجة: وهو عائد إلى سافوا، ربح بعض المال فى طريقه « بعرضه فى تَبَاهٍ آلة مائية تَفتنه، ينبوع بلشون، ذلك الجهاز الرشاش العجيب، ودون أن نعتبر أنه سبق أن سفح ماء من إبريق طافح على كسوة الآنسة بريل وهو يخدمها على المائدة»(٥)

أما بيير بول كليمون، فى دراسته النفسية البيوغرافية الحديثة (٦)، فهو يثق بالكاتب: إنها أردافه بعينها هى التى كان يعرضها بتباه، المكان المفضل عند رغبته، والحجة الرِّدفات التى لاتنسى والتى تلقاها من طرف الآنسة لامبرسيى لأجل الضحك، من طرف الشابة الآنسة كُوطون... وإذن: أهو الأمام أم الخلف؟ أهو كذب

أم اعتراف صريح؟ كيف نقرّر؟ من يستطيع القول إن المحلّل أصدق من الناقد، لاسيما وأن كل واحد لا يتجاهل الحجج التى يستند إليها الآخر؟ إن الأمثلة الملموسة لا تسمح إلا بإجابة من نورمان، مجهّزة لحالات من هذا النوع. وكل قارىء سيختار تبعاً إما لما ينال إعجابه أكثر (وكيف نلومه على ذلك؟)، وإما تبعاً لما يلائم بدقة أكثر ممارسته العادية (المقصود ممارسة القراءة)، وإما تبعاً لما يندمج أكثر من المسار الذى تنجزه قراءته الراهنة، بتقطيعه الخاص. وماذا أيضا؟

إن معطيات الجواب التى تسمح بمنح بعض الأهمية لعمل اللا - محلل (المفترَض فيه مع ذلك الا يكون جاهلا بمادة التحليل النفسى)، يبدو وأنها مقروءة قبلا بسهولة فى التمييز المذكور أعلاه، الإنسان الكاتب أو النصوص. فروزالاطو يسير بكل سهوله نحو فرضية الإنكار، لأن ممارسته تجعله يواجه كل يوم مثل هذه الأفعال ولأنه، وهو الأكثر ثقة بحجته حتى لا نقول بأستاذيته، أقل تردداً من الناقد فى النظر إلى النص على أنه إنكارى: إذا كان غالب الأحيان واضحاً أن المحلّل وقت المعالجة ينكر (لقد فضح قبلا نفسه، وسيفضح نفسه)، فلا بد من الجرأة للإقرار بأن ملفوظا نصيا ينبغى أن يؤخذ من الخلف لأن الفحص (اللائق) يقع بكامله على عاتق القارىء، انطلاقا من مجموعة محددة من الملفوظات. فضلا عن ذلك ، فالمحلل متعود على « معالجة » الناس، الذين لايمكن اختزالهم إلى خطابات إلا بطريق القياس والذين، على اى حال، لايمكنهم أن ينتجوا بلا نهاية خطابات أخرى، إنه يعالج مباشرة المقاومات التى تسير فى اتجاهه أو التى تؤثر فيه، إنه يؤثر على الاثنين، فى عزلة عيادته. أما الناقد فهو لاعلاقة له بالكائنات الحية، الدنيوية وغير المتوقعة، بل بخطابات معروفة، لا تتغيّر، إنه يقوم وحده بكل عمل المحلل مقدما للنص الأسئلة والأجوبة التى ستعود إليه، بينما يشتغل فضلا عن ذلك على ثلاثة: الأصل اللاشعورى للنص، آثار لاشعور الناقد، والحضور الدائم لقارئه هو، الناقد. وهذا جوهرى بين الكتاب، والطاولة والدراسة التحليلية التى تكتب، لاوجود لسر كما بين الأريكة والكرسى. إن الناقد المولع بالتحليل النفسى للنصوص يشتغل على مرأى ومسمع من الجميع، وينشر عمله مع النص، وكل

واحد يمكنه أن يبدى رأيه فيه. إنه يركب مخاطر، لا تقاس طبعا بمخاطر المحلل بما أن الأمر لايتعلق بمصير كائن إنسانى، بل إن الأمر يتعلق بصراحة بجودة إنجازه النقدى، ومن ثم بتقدير كفاءته. لهذا يجد نفسه خاضعا باستمرار لمراقبة تحثه على أن يتفحّص « بجد »، كما «بهدوء» قدر الإمكان، جرد التفسيرات التى يقدم على إخضاعها لمراقبة الآخرين، النقاد والمحللين.

(٢) التحليل النفسى للمؤلِّف: الأسلاف الكبار:

لا يتعلق الأمر هنا بأن نَقُضَّ بسرعة نِزاعا مجانيا ولا طارئا. إن موقف المحلل إزاء الفعل الأدبى قلما تكون له نقاط مشتركة مع الموقف الطبى العلاجى، ولو أن غزارة الأدب التحليلى المكرس لدراسة الفنانين قد تخدعنا لبعض الوقت.

لن نتوقف إطلاقا عند إسهامات فرويد. إلا أن إسهامه الذى يخص ذكرى من الطفولة فى عمل جوته Dichtung and Wahrheit (١٩١٧م) يستحق وقفة: نتساءل لأية غاية ظهر مع مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - (جَمْعُهَا معزوٌ إلى مارى بونبارت). إن لم يكن بسبب اسم جوته الذى له اعتباره، فالأمر يتعلق بأكبر كاتب فى اللغة الألمانية، لكن يمكنه أيضا أن يكون جاراً من نفس الطابق. لقد أكب فرويد على ذكرى للشاعر تعود إلى السنوات الأربع الأولى من حياته (حين رمى الأوانى العائلية من النافذة - لكى يحتج بلا علم منه على ميلاد مزعج لأخ أصغر) من منظور الذكرى - الشاشة (٧)، بمقارنتها بنصف دزينة من شهادات مماثلة لمرضاه. أما الإسهام الذى يحمل عنوان « ذكرى من طفولة ليوناردى فانشى » (١٩١٠م) فيبدو أنَّه ليس ملائما على الإطلاق، مادام الأمر يتعلق برسَّام هو مهندس فى نفس الوقت، ومن جهه أخرى، فهو يتضمن بداية التنظيم للغرائز انطلاقا من رغبة المعرفة المتجذرة فى الفضول الجنسى، الأمر الذى يبرر أهميته فى نظر المحلِّلين. لكن هناك فى نظرنا ما به يشق الطريق إلى أسوأ الخلافات وفى نفس الوقت إلى عمل إيجابى تماما.

خلافات: إن فرويد لايقيم فقط بناءه الخطر على عناصر مستعارة (فصورة

العُقاب فى كسوة القديسة آن تنتسب إلى فستر) وملبئه بالمخاطر (إن العُقاب فى النص الإيطالى هو «nibbio» الباز، الأمر الذى يلغى أى تقريب من الأساطير المصرية)، بل إنه يستند إلى الملابس التى اشتراها فانشى لمساعديه الشباب وإلى الوجه الخنثوى للقديس جان لأجل وضع تشخيص للجنسية المثلية (الأفلاطونية السلبية») يعززه تعلق محتمل بالأمّ... أما الإجراء الأكثر إيجابية فهو الذى يرتكز على تحليل « تبسّمات ليونار دوڤانشى » بالاستناد إلى موناليزا La Monalisa كاكتشاف متأخر لتشكل استيهامى فيه يتمثل حضور الأم الغائبة وينكشف نوع من الإغـراء الذى لا ينتمى لا إلى الأم ولا إلى النموذج، والذى صار ممكنا لأن «كل إدراك حسّى يكون من قبل موظفا من طرف الرغبة (٨)، وإذا كان التبسم الأول محيِّرا بعض الشىء، فلأن هناك عودة مكبوت ما أن يُرفع المكبوت (ويرفع مرة واحدة)، حتى تتكشّف التبسّمات الأخرى، كما لاحظ فرويد، « أكثر رقة وهدوءًا».

(س. فرويد ـ ذكرى من طفولة ل. دى فانشى ـ ١٠٦). وهنا نجد فى بذرة ما يعادل قراءة نقدية ـ نفسية من خلال التراكب.

من بين أتباع فرويد، يوجد اثنان قاما بتوضيح ما يمكن تسميته الدراسة « ذات الطابع الطبى » للكاتب. الأول قام بها بكيفية جذرية، ومن ثم هامشيا بالنسبة إلى أهداف الدراسات الأدبية: إن رونيه لافورج قد اهتم بـ «حالة » شاعر فى كتاب يحمل عنوانا معبراً ـ فشل بودلير ـ (دونويل وستيل، ١٩٣١م). إن الآثار والوثائق تصلح هنا لإجراء وصف كلينيكى لعصاب الفشل: إن مؤلِّف أزهار الشر لم يُعالَج، هو الآخر، بخلاف ما عُولج به جَارُكَ فى الطابق.

لقد كان الكتاب، الأكثر خصوبة والبعيد فى كثير من وجهات نظره عن الطموح الباثولوچى، الذى كرسته مارى بونابرت لإدغاريو (إدغاريو: حياته وآثاره، دونويل وستيل١٩٣٣، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٥٨م)، من روائع النقد النفسانى الأكثر تمثيلا لمقاصد ولغة فرويد وأتباعه المباشرين. إنه الأثر الذى يستحق الزيارة، والذى سيكون مستحبا أن نزيل عنه الغبار.

إن النقد النفسى البيوغرافى والنقد النفسى يجدان فيه ما يحققان به الإشباع سواء بسبب الأهداف أو بالوسائل المستخدَمَة - إن الأم التى اختفت مبكرًا، منقولة فى دورات الحيّة - الميّتة، منظر (البحر والحليب والجليد)، المرأة المقتولة، العجز الجنسى الذى حول إلى حافز متواتر للبتر أو إلى حافز المدفون الحىّ إلخ - إلاّ أن نقداً أكثر راهنية سيكتشف فيه ذلك الاهتمام بتصفح آثار العمليات الأولية بشكل نسقى وبإبراز الأشكال الملائمة (كما فى الحكاية الفانتاستيكية). وينبغى أن نقول بطريقة تقديرية إن نبوغ المحلل قد تجاوز بشكل واسع ما يريد أوما يفكر القيام به.

(٣) «النقاد النفسيون - البيوغرافيون»:

إن النبوغ هو ما يمكن الحديث عنه عندما نستحضر الأسماء الأربعة الكبيرة (فى نظرنا) فى النقد النفسى البيوغرافى: دولاى، ولابلانش، ومورى فرنانديز. اثنان منهم طبيبان ممارسان، واثنان أديبان، لكن بنفس القدر من التعديلات الفريدة. فچان دولاى يعمد (٩) إلى النظرية النفسانية للعصابات قصد تحليل إبداع نجح فى أن يكون حلا للصراعات اللاشعورية، وميكانيكية فعالة للدفاع:

« إن أثراً كاثر أندرى جيد، وبالضبط لأنه لم يصنع إلا من الصعوبات الشخصية لمؤلّفه يحقق تطهيراً حقيقيا. فقد حصل داخل شخوصه وعن طريقهم على توضيح لكل ميولاته، ونقل حالات شعوره وتحويلاته (الإيجابية والسلبية) إلى قرائنه، وأنجز فى النهاية تحليلا - ذاتيا حقيقيا ».

(المجلد ٢، ص ٦٤٦).

إن الباثولوچية لم تعد تفضى إلى الفشل، بل إنها تسمح بالازدهار الفنى، ويصبح الأثر الفنى « صحة اصطناعية » ونتبين فى ذلك ما إذا كانت مراحل النشاط الأدبى، بعد وصف السياق العائلى والوضع الطفلى، توضع جنباً إلى جنب أحداث البيوغرافيا والتطور النفسى الواعى - الذى فى حالة جيد، نعرفه كفاية. ونحصل بهذا الشكل على صورة للمؤلّف أكثر كما لا يمكن لسانت بوف أن يحلم بها وعلى كشف بما تمثله مؤلّفاته بالنسبة إليه.

أما چان لابلانش (١٠) فهو يهتمّ مع هولدرلين بظاهرة دقيقة مغايرة لظاهرة عصاب محلول: لقد قضى الشاعر الألمانى ستة وثلاثين عاما، أى نصف حياته، فى عزله بـ«قلعة» توبنجسن حيث يخمد ذهانه الفصامى إزاء مؤلفه، يحدِّد المحلل لنفسه غاية هى أن « يفهم فى حركة واحدة آثاره وتقدمه باتجاه الحمق وداخله، ولتكن هذه الحركة موزونة كما الجدلية ومتعددة الخطوط كما الطباقية » (ص ١٣). إنها عملية فَهْم تدار، والحالة هذه، بنجاح بواسطة مزيج مدهش بين عقلية المعية وعقلية رياضية. ومع ذلك، فإن المشروع البعيد لهذا البحث لايستهدف تفسير الأثر حسب تصور معين للذهان، قدر ما يستهدف أن ينصت ويبيّن النص الشعرى للحمق (ص ١٤). إن هدف الطبيب السريرى، وهمّ الناقد، متلازمان.

أما مارسيل مورى(١١) فهو مجهول قدر ما كان كاتبه المفضّل مشهوراً؛ ولأن كتبه عن جول فيرن مؤلّفة من محاولات متفرِّقة، فإن فوزه بقلة الدوغمائية يعادل عيب تَشكلٍ يخلف ثغرات. ومورى عاين عن قرب طفولة ومراهقة روائى المستقبل، بما فيه الكفاية لكى يستخلص الصعوبات من جهة صورة الأب، ولكى يشتم وجود « سر » نبيّن آثاره من خلال تسلّط عند فيرن للرسائل المرموزة والأحجيات والغاز أخرى. إن الفرضيات التى تصورها الناقد لها الحق فى أن تكون متحفِّظة وأن تستحق منا مائة نزهة عبر « الغابة العذراء المدغلة » لـ « الرحلات العجيبة». إن الروائى قد وجد هذه المرة قارئا فى مستواه: مُلاحِظ وسخى وأكثر دهاء مما يعتقد.

.أما بخصوص فشل باڤيس ـ لدومينيك فرنانديز (غراسى، ١٩٦٧) ـ وعنوانه يذكر بشكل جد مزعج بعنوان كتاب الدكتور لافورج عن بودلير ـ فسنقول القليل، قصد الوقوف كما كان متوقَّعا على مقالته « مدخل إلى النقد النفسى البيبوغرافى » (المجلة الجديدة للتحليل النفسى، غاليمار، عدد ١، ١٩٧٠م). قبل الشروع فى بحثه عن مؤلّف « الصيف الجميل »، يستدعى كنماذج مارى بونبارت، ودولاى، ولابلانش، إلى جوار باشلار ومورون، وبهذا يكون منهجه مركبا، لاعباً بمهارة بكل الأوراق الرابحة فى انتقائيته، إنه يركب فينومينولوچيا الخيال (الماء وخصوصا الهواء) مع قراءة لنصوص التخييل تريد نفسها فى الوقت نفسه «أفقية»

(كرونولوجية، دولاى) و« عمودية » (تراكبية مورون)، ويصل الوضع المحدَّد المنوح « للصدمات النفسية الطفلية » بهمّ تقصى آثار أكاذيب وتنكّرات الكاتب التى تخص ماضيه الشخصى - بما فى ذلك رفضه الاعتراف بأنه قد قرأ فرويد! من الشهادات الأولى إلى لحظة الانتحار، فإن السيرة الوجودية لسيزار بافيس تُعَايَن، وتقوم، وتُبعث، وتعاد إلى حوارها مع الأثر كله.

(٤) مواقف النقد النفسى البيوغرافى:

إنها مقالة فى المنهج، ويمكن أن نغير اسمها إلى « دفاع وتوضيح للنقد النفسى - البيوغرافى »، باعتبار أن الشىء كان موجوداً قبل أن يكون « مشاعا ». وهى توضيح لأن الأمثلة الملموسة متعددة، وعلى هذا المستوى معبرة، وهى دفاع لأن د.فرنانديز يكتب بلا جهد، إذا أمكننا القول، وظهره إلى الحائط، كأنه يستطيع الدفاع من أجل قضية خاسرة (لأنه بالضبط فى منتصف العشر سنوات التى تفصل البافيس عن النموذج المقدم من طرف شباب جيد، ستنفجر قنبلة مورون). إن البديهيات والمسلَّمات تترابط بشدّة. وينبغى الاهتمام بمجال متروك دون عناية ظلما: إن البيوغرافيين الكلاسيكيين («كما تكون الشجرة تكون الثمرات» سانت بوف) لم يدفعوا بأبحاثهم إلى حدّ المعلومات المختفية فى باطن الكتابات، بينما «النقد الأدبى (...) يدرس الآثار كأنها وليدة دماغ خالص » (ص ٣٣)، والحال أن «الإنسان هو مصدر الأثر، لكن ماهية الإنسان لايمكن إدراكها إلاَّ فى الأثر»، إذن «مهمة النقد النفسى البيوغرافى تتحدَّد فى: دراسة التفاعل بين الإنسان والأثر ووحدتهما المأخوذة فى معلَّلاتها اللاشعورية (...) ومن البدهى أن يكون مجاله المفضل هو طفولة الفنان» (ص ٣٤). ومن خلال الأثر، ينبغى أن نفهم ليس فقط الثيمات، ولكن أيضا الخصائص الشكلية، والأصناف التفضيلية فى اختيار كلمة. هناك فارقان بارزان بالنسبة إلى البيوغرافيات القديمة: «لم يعد الناقد النفسى البيوغرافى يقول: كما يكون الإنسان يكون الأثر، بل يقول: كما يكون الطفل يكون الأثر» (ص ٣٨)، وفى مقابل علم المقدسات التى يريد من العبقرى أن يتعلم النجاة من تقلبات الدهر كما فى مقابل الباتوغرافيا التى تشرح كيف تعلَّم العبقرى تحويل

نكباته إلى ذهب، فإن « الناقد النفسى البيوغرافى (...) يرى أن الآثار ليست مستقلة عن الحياة، ولا متعلِّقة بعلاقة العلة بالمعلول» (ص ٣٩). ومع ذلك، وعكس مورون الذى يحكِّم « الاستيهام » وعكس لابلانش الذى يستدعى « انفتاحا رمزيا » فإن فرنا نديز يفرض الإسراع بـ « قياس تأثير الأحداث على الأثر ». « إنَّ التقريب من الظروف البيوغرافية » يأتى ليحل محل التداعيات الحرة فى التقنية الفرويدية، بالرجوع إلى الشهادات الداخلية (المراسلة، الدفاتر الحميمة) والخارجية (المعاصرون) (ص ٤١). ومن الملائم أن نتجنَّب بصورة عامة إسناد كل شىء إلى ماضى الفرد: إن الأثر الفنى هو فعلا «رمز مستقبلى للتركيبة الشخصية ولمستقبل الإنسان » (ص ٤٤). والخاتمة تشدد على الطابع « التخمينى» حتما للصورة النفسية البيوغرافية، التى أنجزها إنسان، يعنى ذلك الذى « يقوم بمعالجته الخاصة» بالاستناد إلى « خصوبة العلاقات الانفعالية » التى بفضلها يصير المفسِّر شريكا للمبدع (ص ٤٨).

إن هذا الرصيد - البرنامج (١٢) يظهر تماسكا استثنائيا ويعرض نفسه للمناقشة بجراة جديرة بالملاحظة. فبمجرد قراءته، تتراكم الأسئلة بكثرة. ماهى « حياة » إنسان بالنسبة إلى المنظور النفسانى؟ وكيف الاختيار بين « الحقائق » الثلاث للوضع التاريخى وللمعيش الشخصى وما صيغ منهما فى الأثر الفنى؟ وما نوع «الاتصالية» التى يفرضها الناقد البيوغرافى على الكاتب؟ وأين تختفى ذاتية هذا الأخير عندما ندرس « بيوغرافيته » من الخارج؟ وفيم تفيد ممارسة الفن وممارسة النقد « معالجة » ناجحة أو فاشلة، للمؤلِّف كما لرسَّام الصورة؟ إنها أسئلة بدون جواب. إن جانين شاسجى - سمير جيل (١٣) تسجل عن حالة مارى بونبارت - إدغاريو أن الوقائع البيوغرافية ليست لها » من دلالة أكثر ممَّا للوقائع المنقولة من طرف الغير للطبيب أثناء المعالجة « إن الذات لا توجد بوجه الاحتمال هناك حيث تعتقد أنها موجودة، ومعنى أفعالها يوجد بالتأكيد بالنسبة إليها فى موضع آخر غير الذى يراها منه الآخرون ، وما يهم المحلل، هو ما يشكله المحلِّل (استيهاميا) عن وجوده الخاص وما يوفر نقطة انطلاق لبناء يعيد رسم ألعاب ورهانات رغبته

اللاشعورية. إن استحضار الآباء الذين اختفوا مبكرا، سنقابله إذن بالتمييز بين الخسارة (الحقيقية) والحرمان (المتخيل) والفقدان (الرمزى) - إن الطفل يمكنه أن يعتقد نفسه، وأن يقضى حياته مهجورا من طرف أمّ أكثر حضوراً أو أن يجد وجها أموميا مرضيا عند مرضعته، عند عمته، وحتى عند أبيه. إذن لنقر بالحق لـ «آن كلانسى»، لكونها صنفت دومنيك فرناندين، الناقد والمنظر، فى عداد روّاد نقد نفسى: فلا قصده، ولا مناهجه، ولا الأسس النظرية مطبوعة بخاتم التحليل النفسى المفهوم فى معناه الصارم قليلا.

(٥) مشكل المؤلِّف:

لقد رأينا فرويد نفسه يهتم بڤانشى الإنسان، ويمكننا أن نسمعه يعهد للمحللين بمهمة البحث ثانية عن خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التى بها بنى المؤلِّف أثره، وعن الطرق، وعن العمليات التى عن طريقها أُدرجت هذه الخلفية داخل الأثر (س. فرويد: الهذيان والأحلام فى «غراديڤا»، ينسن - ص ٢٤٥)، أو نسمع إرنست چونس وهو يصرّح بشىء مماثل فى بداية - هاملت وأوديب - (ص١٠). وكل هذا يدلّ بداهة على أنه فى مادة الفن نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهورين بالفنان، بالأصل الإنسانى للأثر. لنضف إلى هذا الانبهار (الذى سبق أن تناولناه من قبل) ثقل العادة (أو ضغط الإيديولوچيا)، وسنفهم لماذا استطاع المحللون النفسيون أنفسهم أن يرزحوا تحت هذا الثقل. إن إنسان القرن العشرين يجد (وقد وجد) صعوبة فى محاولة التخلص من فكرة الإنسان التى تستند إليها معرفته منذ بروتاغوراس (نحيل إلى ميشال فوكو)، ويجد (وقد وجد) التحليل النفسى صعوبه فى استخلاص النتائج المنطقية (لكن المكدِّرة، نحيل إلى فرويد فى - صعوبة أمام التحليل النفسى - وهى مذكورة فى المدخل) من وجود اللاشعور. فإذا كان هذا الأخير يتحدد كعمل للآخر داخل الخطاب - وهذه المقاربة تشير بما فيه الكفاية إلى إلحاح رغبة بدون مكان ولا كلام هى فى كل واحد طلب - بحث للآخر متعذر إمساكه وملحّ (مطالبة وبحث، صادران منه ومتوجّهان إليه) - وإذا لم يكن هناك بالتالى شعور للذات ولا مايكفى من الكمال حيث يمكننا تجميعها، ولا هوية حيث نتأكد من

أن نجد لها فيها « استمرارية » (١٤) أخرى غير تلك المجهولة واللامفكر فيها لرغبتها» أفَلَيْسَ من المجازفة مبدئيا إرادة الاستناد إلى شقيقتين فاتنتين هما التماسك والترابط؟ إن ج. شاسجي - سمير جيل و أ. كلانسى كلتيهما تنتجان التناقض عند التموضع فى مجال المنهج: ليس صحيحا أن ما يحلل الإنسان هو مايحلّل بالقدر نفسه الأثر، وأن بإمكاننا أن نمر من الواحد إلى الآخر كأمر طبيعى.

بالتأكيد، لكن هل يكفى التذكير بأن اللعبة الاستيهامية تشكل الوساطة الضرورية للسير من الخطاب إلى المعيش؟ ما تنبغى معارضته اليس هو بالأحرى هذه المسألة نفسها المتمثلة فى الاهتمام بهذا الإنسان الذى يقيم الأثر، أو حوله أو فى مركزه، أو حتى الذى يتفجر فى الخطوط المتناثرة التى تشكّل « الصورة فى السجادة ».

لنذهب حتى النهاية وإذا أمكن إلى حد العمق دون أن نقود المناقشة فى اتجاه البحث عن الأسباب. ودون أن نبرّر بقايا إيديولوچية على وشك السقوط الميتافيزيقى، والسياسى، والدينى - الإنسان، الإنسان الكبير، الروح أو الشخصية لا أعرف؟ كل مَنْ نضمر له الإجلال! ودون حتى أن نجند التحليل النفسى لأجل التقاط عبادة (أخرى أو هى نفسها!) الأب الميت أو (الأب الذى ليس ميتا تماما قَدرُه يُدهش، وامتيازاته الاجتماعية (وهى فى النهاية جنسية؟) تهدّد كل محاولة إغراء من أى كائن إنسانى. لنطرح أسئلة واضحه لا تنتظر أجوبة لأنها تكتفى بإبراز على المكشوف للمواقف المخدوعة، والخرافية، والمتخيَّلة:

(١) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يكون النصّى إنسانا وأن يكون الإنسان داخل النص؟

(٢) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يعكس النص إنسانا قبل (أن يعكس) نفسه وأن يشرح الإنسان نصّه»؟ ولنضع بنظام هذه التثبيتات:

(١) إن النص هو هذا الذى به « يختلف » الإنسان، مُخْتَلفاً و مرجأ، بلا نهاية - إن الكتابة غيرية (هذا درس بروست) واستقلالية ذاتية (وهذا درس فاليرى).

(٢) إن النص يقرأ داخل فضاء النصية، يعنى أنه خارج عن الواقع (فالأدب ليس

هوالواقع)، وخارج عن السببية (ليس للتخييل من مصدر آخر غير بادرة اختلاف أو استرجاع تخييلات هى دوماً موجودة قبلا)، وخارج عن الشرعية (لايكون للكتابة معنى واحد وقَصد الكاتب لا يتمتع بأى امتياز)، وعرضيا، فهو يكون خارجا عن مملكة التبادل، والمردودية والتواصل (نحيل إلى جان بودريارد). وباختصار، إن الأثر الفنّى، ومن ثم الكلام الذى يكون أثراً فنيا، هو ما لا صلة له بالمساوى، بأية حال من الأحوال، إن رده إلى المُسَاوِى - إلى نفس المعنى، إلى نفس « الذات»، إلى نفس العالم، إلى نفس طريق الوجود - سيكون الوسيلة الناجعة لتدميرة وهدمه حتّى مفهومه. وبهذا سنجعل منه إنتاجا فى عِدَادِ إنتاجات أخرى، وبعبارة أخرى فى عداد نفس الإنتاجات، تلك التى تتقاسم تنظيمات الواقع. والواقع يظهر على طريقة التماثل، والتشابه، والقابل للتبادل، والسلسلة، والزمانية الموجهة والمتواصلة، والترابطات المنطقية واستراتيچيات الاستبعاد... إن ورقة بنكية، أو تلغراما، أو جريدة، أو كتابا وجيزا، هى نتاجات مرسومة، مُوجهة، مقررة، مودعة - لكن، لنقل: ابتسامة؟ خاصة عندما تشبه ابتسامة القط المفقود فى - أليس فى بلد العجائب!

(٦) حالة الأوتوبيواغرافية:

أن نأخذ الأثر الأدبى على أنه نتيجة بدل معالجته فى مصدره الأصلى وأن نعتبره كانعكاس ومآل وأثر للمؤلِّف: كأننا نقول عنه أنه طلل، فضلة بقية، ومولود من خيبة. إن كل مؤلَّف ينشر مصاحباً بتوقيع (لم يعد إلا عنوانا نرسل إليه المدائح أو الشتائم)، وإن كل كتاب يصدر سيكون بداية نظام من الأصداء لنصوص أخرى، وإنّه القارىء، هو من يحتفل بالقداس فى هذا الطقس التجمعى، دون أن يكون ملزماً بأن يقارن نفسه بالمؤلِّف، وبأن يرجع إلى شىء آخر غير نص من النصوص موضوع فى هذه اللحظة فى بؤرة الإشعاع. وليس هنا على الإطلاق إلا حالة (١٥)، على مايبدو، فيها يكون من الضرورى أن نستكمل الإنسان: عندما يتقدم النص إخراجا شبيهاً (بتمثيل) بتعريف بهذا الإنسان، ذلك مايسمى أوتوبيوغرافية.

وأيضا أَلَمْ نتقبَّل صيغةً من مثْل « الأوتوبيوغرافية تتعلق بالنقد النفسى البيوغرافى»، حتى عندما نضيف « هى وحدها » (لكن ليس بأى حال طبعا «وبه

وحده»). وعلى كل يبدو، وبدهيا، ان قصة إنسان كتبها هو نفسه تستتبع إدراج هذا الإنسان داخل ما يكتبه كَأَمْرٍ يخصه، سواء كان صحيحا أو خطأ، تقريضيا أو تنقيصيا، إلخ (١٦).

لنبدأ بتقديم تجربة - عكسية. إن دراسة حديثة، ولأجل أن تلعب لعبة المؤلِّف من غير إزعاج، لم تتوان فى توضيح المغزى الأتوبيوغرافى لمجموع الأعمال التى تناولتها: « إن المسافة ما بين هذا الكاتب وإبداعة الأدبى قصيرة للغاية، فكل أعماله تمثل إخراجاً لحياة واحدة، حياته هو (...) »(١٧).

وهناك دراسة أخرى تجد لها مخرجا آخر: « لو لم يترك ڤايان كتاباته الحميمة حيث دوَّن احلامه فى النوم واليقظة (...) لكان منهج النقد النفسى هو الوحيد الممكن. لكنّه يكف عن أن يكون كذلك، انطلاقا من اللحظة التى نمتلك فيها (...) مُعادِلا لمدخل إلى تحليل - ذاتى (١٨).

والدراسة الثالثة، وهى مع ذلك جد معتبرة وفصلها الأول يوضح بقوة مشاكلنا، تنهض باللبس (إن الاستعانة بالبيوغرافى - وهو لايعنى المنهج النفسى البيوغرافى الذى يكون المعيش بالنسبة إليها أوليا - جد ضرورية) مؤكدة أنه « إذا وجد أثر تحليله يمكن أن يوفق بين البيوغرافى والنصى، فإنه سيكون بحق هو أثر كامو»(١٩).

عندما يتعلّق الأمر حقيقة بأثر، أو بمجموعة من المؤلفات الأتوبيوغرافية، فإن استدعاء معطيات الحالة المدنية والتاريخ يبدو مشروعا إذا رغبنا فى الدخول إلى اللعبة التى أقامها المؤلف. وحالة روسو تعتبر موضحة. إن ب. ب. كليمون فى مؤلَّفه السابق الذكر، والذى هو نموذج فى نوعه، يتابع بعين منتبهة هذا الكاتب الذى يصرِّح بلسان سانت - برو: « يالها من سعادة عند الحصول على المداد والورق: أعبر عما أحسه لكى أخفف من التطرق، أخدع فَوَراتِى بوصفها، والذى بالنسبة إليه يعتبر الفنّ بوضوح إعلاء، والناقد يصرّ على هذه اللذه فى الكتابة، مبرزاً لذلك (بل أكثر من ذلك) تأثير الأثر على الإنسان كما العكس، لكن دون التنازل مثلا عن تسجيل أهمية عداوة الأخ-الأكبر بالنسبة لچان - چاك الفتى. يتعلق الأمر بحالة

بينية، لن نكون عديمى الذوق إذا قلنا إنها إذن حالة ملتبسة. لكن من ناحية أخرى، يحق لنا أن نجد لذة فى أن نقرأ داخل الأتوبيوغرافى رواية من نوع خاص، فيها يُعرف البطل - السارد بأنه كائن تخييلى. وفى كتابٍ قطعى، وضع فيليب لوجون (٢٠) أُسس، وصيغ ونتائج « ميثاق » يقيمة مع القارىء المشروع الذى أنجزه الكاتب ليوفر للمحكى وجوده. إذا وجد الميثاق« الفعل التعاقدى المتغير تاريخيا » الذى يخص نمطاً من ا.لقراءة كما نمط من الكتابة (ص ٤٥)، فإنه يوجد أدب لا وثيقة للمؤرخين: من هنا، ليس للمؤلِّف من واقع إلا الأدبى.

(٧) النقد النفسى، أو شارل مورون ١:

لنكرّر بوجه عام، ولأجل تبيّن الوضع، بأنه سيكون على عمل الناقد الأدبى الا يراعى إلا المؤلِّف وقد صار نصا. فـ « المبدع » فى « واقعه » أمر يهم مؤرخى الأدب والمؤرخين بلا زيادة، (٢١) والمحللين النفسيين الذين يتساءلون عن الإبداعية. ووجهة نظر شارل مورون واضحة جداً كما تبرز فى تصريحاته المبدئية: لا نعمد إلى البيوغرافية إلا فى النهاية، فى سبيل أن نثبت أن « التحليل النفسى - النقدى » لايسعى إلى تبرير كل الشرودات، وباختصار كل استيهامات القارىء. تردد محمود، لكنه لايخلو من مشاكل. وعلى كل حال، فقد سبق أن كان عمل مورون، منذ أن كان معروفا (چينيت) (٢٢) وفى السنوات التالية (ملمان) (٢٣)، موضوعات لدراسات لفتت النظر إلى المخاطر والانحرافات الداخلية، مع الثناء عليه بسبب هذا العمل الرائد. وبخصوص ما هو جوهرى، يعنى منهج التراكبات، فإن الفرصة ستسنح بتوضيحه بما أنه يعمل بعيداً عن الإنسان. لكن من الضرورى أن نذكر الآن التفاوتات التى توجد عند مورون ما بين تصريحاته بالمقاصد، والمبادىء النظرية والتطبيق. وبخصوص النقطة الثانية تأتى الالتباسات صارخة: إن الإنسان المطرود من الباب بصفته بيوغرافية يحاصر النوافذ لكى يدخل إلى البيت على هيئة «أسطورة شخصية»، فى حين أن الصراع بين « الأنا الأجتماعية » و « الأنا المبدعة» يرفع إلى أنف التحليل النفسى دخانا برائحة الهرطقة.

إننا نعرف أن شارل مورون يلتقط بوسائل جديدة الاستعارات الملحاحة داخل

أثر، ليس تماما من إجل إعطائها ترجمة رمزية قدر ما هو من أجل إبراز الشبكة المكونة من العلاقات التى توجد بينها. وبخصوص هذه العلاقات، اللاشعورية بالطبع، يسجّل چيرار چينيت أننا نمرّ إلى « أنساق جد واسعة وجد معقدة من الأوجة الدرامية التى تؤلف ما يسميه موروِن بالأسطورة الشخصية للمؤلف» (ص ١٣٥). ويستأنف جيفرى ملمان التحليل ليبين أن هناك «انفصالا ما بين منهج التراكبات ونظرية للأثر تُعتبر غريبة عنه وتلوح بحذق باستثماره» (ص ٣٨٣). وفى الواقع، ففى الوهلة الأولى تأتى الأسطورة الشخصية «صورة غامضة لذاتية مشتتة، (...) فى هروب دائم من الإدراك النقدى (ص ٣٧٩): وهو مدرك بهذا الشكل، فإنه يقلب الفكرة الكلاسيكية عن الشخصية. لكن موروِن كان يتحمل تأثير المحلل النفسى الإنجليزى كرايس وفرضيته عن « الأنا الوسيطة »: ونتيجة لذلك، يملك الأثر فى نظره حظ استعادة حالة الاتحاد الكاملة لما قبل الازدياد « ويصير » مشروع تكامل نفسى من أسطورة شخصية (لاشعورية) ورؤية للعالم (ص ٣٨١).إن الدراسة الكبيرة الأخيرة لمؤسسة النقد النفسى هى فى هذا الصدد مهمة: إن بودلير صاحب «القصائد النثرية القصيرة» يخرج مغامرات « الأنا المبدعة » الممزقة ما بين أربعة أوجه ذاتية، الأمير، البهلوان، الأرملة والباغية، الأوجه التى، برغم جذورها الاستيهامية، تكون بالأخص مشيأة.

إن ما كان يمكن أن يصير قراءة تحليلية للنصوص، وما كان يستحق بلا تحفظ اسم « القراءة النفسية » حسب عبارة جينيت الموفقة، ينكشف مع التجربة شكلا ملطفا للنقد النفسى البيوّغرافى، مجهّزاً، لنصر على ذلك، بجهاز منهجى دقيق. إن الخطر يوجد منذ اللحظة التى جعل موروِن طموحة الاشتغال على مستوى الآثار الكاملة. إنها تقنية خصبة للغاية، لكنها تعمل على حد الموسى، مادام صحيحا أننا نجد صعوبة فى الوقوف على عتبة الحضور الإنسانى. وهى تقنية مشروعة شريطة ألا تستسلم لإغراء صورة الفنان وككل مكبوت، فالمؤلِّف يبحث دوماً عن تجنب الرقابة!

لاشك أن الخطأ الوحيد لهذا الباحث النشيط، لهذا المفكر الدقيق الذى كانه موروِن هو أنه لم تُتح له الفرصة ليعيش سنوات أخرى: لايمكن أن نتصور كيف كان

سيتفاعل مع تفجّر الفرويدية الجديدة. هل كان سيعيد النظر فى تجربته من الأول إلى الآخر؟ لقد رأينا البعض يجنى فائدة كبيرة من التحول المسمى « بنيويا » (أو لسانيا) الذى وقع منذ عشر سنوات.

إن أحسن مثال يمكن استحضارة عن تعديل من هذا النوع فى ميدان النقد الأدبى، سنطلبه من رائد وتصير القراءة «الثيماتية» (٢٤)، من جان - بيير ريشارد، الذى يمثل فضلا عن ذلك واحداً من المشهورين. ففى كتابه « مالارمى » (سوى ١٩٦١) لا نجد أية إشارة إلى فرويد، لأن الظاهراتية هى التى تحكم المنهج، وفى سنة ١٩٧٤م سيظهر «بروست والعالم المحسوس» الذى تشكل النقاط المسجلة أسفل صفحاته، وهى تشغل ربما ٢٠ ٪ من الحجم العام، قراءة موازية. فهى قراءة «هامشية» تستدعى التحليل النفسى بكيفية دائمة وفعالة، وهى قراءة فائضة، فائرة، بقليل من النفور، لكنها مثبتة ورفيعة مع ذلك، وهى قراءة ثانوية لا يمكنها مهما بدت خادمة، ألا تؤثر على الآخر - على أخراها التى لايمكن أن تكون أبداً هى نفسها. والحجة، سنجدها إذا أردنا ذلك فى أربع مقالات حديثة (٢٥)، حيث الموضوع هو الرغبة، والاستيهام، والخصاء... إلخ. إن ريشاد لم يعد، لنسجل ذلك، يركز على مالارمى، أو هوجو، أو ميشلى، بل على الساحرة، على جلرفى، على قصيدة أو على صفحة، فالمنهج يتطور فى الوقت نفسه الذى يتغيّر فيه موضوع العمل النقدى، والتطور يبدو موجّها فى اتجاه يؤيد رؤيتنا للمشكل.

هوامش الفصل الخامس:

(١) المقاومة هي «كل مايقاوم، في أفعال وأحاديث المحلل، ولوج هذا الأخير إلى لاشعوره» (معجم التحليل النفسي، ص ٤٢٠)، والتحويل المضاد هو «مجموعة من ردود أفعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير، (نفس المرجع أعلاه، ص ١٠٣).

(٢) نحيل إلى .أ. غرين «الانحلال»، مرجع سبق ذكره، ص ٣٥: «(..) إن الانفتاح على مجال اللاشعور، وهو أولا وقبل كل شيء لاشعوره، شرط ضروري للحديث عن لاشعور الآخرين وليكن لاشعور النصوص الأدبية».

(٣) نحيل إلى فكتور سمير نوف: «الأثر المقروء»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، ١٩٧٠٦١م، ص ٥٣، حيث يقول: «إنهم: (أى اللا - محللين) سيكونون إذن مرغمين إما على قبول هذا المفهوم أو ذاك، وإما على رفضه دون أن تكون لهم القدرة على المساهمة في صوغه».

(٤) انظر: «(Le Pr'ecurseur, Son eprewe et Sonsycle)»

- المجلة الجديدة للتحليل النفسي - ، I ، ١٩٧٠، ص ٢٧.

(٥) نحيل إلى جان ستاروبنسكى في «عشاء توران» في كتابها «العلاقة النقدية»، ص٩٨ - ١٥٣.

(٦) نحيل إلى ج - ج .ر ، في «من الإيروس الجاني إلى الإيروس الجديد»، نوشاطيل، لاباكونيير،١٩٧٦ ص ١٠، بخصوص التصريح بالوفاء للمنهج النفسي البيوغرافي، وفي ص ١٠٧، بالنسبة إلى الفصل الاستعرائي.

(٧) لنتذكر بأن الذكرى - الشاشة عبارة عن صوغ اتفاق، مزيج من الدفاع والمكبوت، ينتمي إلى الاستيهام باعتبار أنه يصنع في وقت لاحق: «لا ينبغي أن يكون مشهد العقاب ذكرى من ذكريات ليونارد، بل إسهاما ابتناه فيما بعد ودفع به إلى طفولته (س. فرويد «ذكرى من طفولة د. دو. فانتشي» ص ٢٠).

(٨) سارة كوفمان: «طفولة الفن» ص ١٠٩ - ١١٧، حيث نجد على أن استيهام الفن ليس إعادة صياغة مادة خام موجودة قبلا، بل إنه يستخدم في كل مرة، جديداً مع أنه تكراري.

(٩) نحيل إلى: «شباب أندري جيد»، غاليمار، ١٩٥٦م.

(١٠) نحيل إلى «هولدرلين وسؤال الأب» ، م ج ف، ١٩٦١وأعيد طبعه سنة ١٩٦٩. من الضروري أن نسجل أن هذا الكتاب هو الأول (والوحيد في هذه الفئة) الذي استعمل اللغة اللاكانية بطريقة واضحة ودقيقة في نفس الوقت لأجل معالجة ظاهرة جمالية ، فهو يتناول عصاب الشاعر باعتباره ثقبا في الذاتية باعتباره نقصانا في شبكة «الدوال»: إنه اسم - الأب هو

المرفوض، «المستبعد» من نظام الدلالة المكوِّن للذات، إن العمل الشعرى للغة كما حافز المنفى يجدان نفسيهما فى علاقة بحقل السلب - وهناك مسألة أخرى تستحق الذكر: ينطلق الكتاب فى البداية تحت إشراف جان دولاى، مع التصريح فى النهاية بنيته فى البقاء «على حدود دراسة باتوغرافية» (ص١٣٣)، الأمر الذى يبرز ضبابية هذه المقولات ويشير إلى اى حد يكون البحث النفسى البيوغرافى محاصراً (مهددا) من طرف أفق المرض الذهنى.

(١١) نحيل إلى: «جول فيرن، هذا الفضولى جداً» غاليمار ١٩٦٠، وإلى «اكتشافات فيرن الجديدة»، غاليمار ١٩٦٩م. وليكن اسم جول فيرن مناسبة لنذكر فصلا، من كتاب «فتوّات ج. فيرن» (مينوى ١٩٤٧)، يحمل عنوان «أوديب - المبعوث» حيث يستكشف ميشال سيريز بتلذذ ظاهر ومهارة فائقة، مع صقل سيادة الفرويدية كنظام تفسيرى، ذلك المشهور جدا ميشال ستروكُوف لأجل أن يلتقط منه، بطريقة غير مباشرة، حوافز جريمة قتل الوالدين، وحوافز المشهد البدائى والعيون المفقوءة، وباختصار أوديب، لكن سيريز يصرّ على أن «باستنادها إلى الخرافة، تملك الرواية رواسب، وميشال يفرط فى الأسطورة» (ص ٥٣) ويستخلص النتائج مستأنفا القراءة فى دورة أخرى.

(١٢) هذا هو الرصيد - النموذج الذى يسمح بترتيبات فى علاقته بأهداف محددة وهذا هو حال الكتاب الصغير لصاحبه جورنى - ميشال مورو المنصبّ على «الأوديب عند فولتير» (مينار١٩٧٣) ، تلك المسرحية التى تبدو بالأخص عند مجابهتها للنموذج السوفوكلى منحرفة. بمقابلة إسهام فولتير الشابّ - الذى كان يعتقد نفسه ابناً لمؤلف الأغانى روشبرين، لا للأب أروى - بابتكار شخصية فيلوكتيت، يبرز الناقد تعلقا بالأم التى اختفت مبكرا.

(١٣) بخصوص المنهج البيوغرافى، نحيل إلى: «من أجل تحليل نفسى للفن والإبداعية» ص ٤٩ - ٦٢.

(١٤) إن النقد الذى يستلهم البيوغرافيا (..) يرى فى الأثر امتداداً لتجارب حياة المؤلف، فى حين أن التحليل النفسى يرى فيه علاقة انقطاع» هذا مايقوله .أ. غرين فى كتابه «عين زائدة»، ص ٣٢.

(١٥) وفى الحقيقة، وبشرط أن تندرج مثل هذه المؤلفات فى الأدب لأنها تصدر عن كاتب، يمكننا أن نضيف حالة الكتابات الهجائية: فالبيرشيسنو فى «مقالة نفسية نقد ية عن ل. ف. سيلين» (مينار ١٩٧١)، يبحث عن مكونات صورة اليهودى فى العديد من الآثار:

L,Ecole les cadaures et Les beaux drays و Bagatelles Pour Massaue،

مستعينا بالتراكبات الموورنية.

(١٦) نحيل إلى جان ستاروبنسكى «العلاقة النقدية» أ، السابق الذكر.

(١٧) فيلى زفران فى «لويس فرنانديز سبيلين» منشورات جامعة بروكسيل ١٩٧٦م، ص ١٩٤، وتعود أصالة هذا العمل إلى استناده فى «علاقات الموضوع» إلى الجهاز المفاهيمى لميلانى

كلاين كما نظمه موريس بونى (وهنا نحيل إلى «الآثار النفسانية» بايوط ١٩٦٧).

(١٨) جان ريكاناتي ـ نظرة إجمالية عن التحليل النفسى للفاجر روجى فايان ـ بوشى ـ شا سطيل، ١٩٧١، ص ١٢.

(١٩) الان كوست ـ البير كامو والكلام الناقص، دراسة نفسانية ـ بايوط ١٩٧٣،ص ١٨ : ١٩ . إن هذه الدراسة لاتكتفى باللجوء إلى طفولة كامو: إنها تنظم، وتعيد تنظيم المصير الإنسانى ـ الأدبى فى «دورات» فى داخلها تكون المؤلفات فى جزء كبير منها مقروءة لذاتها.

(٢٠) نحيل إلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى» سوى ١٩٧٥. يقدم هذا الكتاب مثالا جيداً عن قراءة نصية لكتابة اوتوبيوغرافية، وبالضبط مع «الكتاب الأول للاعترافات» (ص٨٧ ـ ١٦٣). ونحيل إلى الفصل الموالى من هذا الكتاب

(٢١) من خلال بيبلوغرافية جيدة يمكن ان ننوّه باربعة مؤلفات: مدخل إلى تحليل ـ نفسى لمالارمى «نوشاطيل ، لاباكونيير، ١٩٥٠.، اللاشعور فى آثار وحياة جان راسين «(كورتى١٩٥٧)، من الاستعارات الملحاحة إلى الأسطورة الشخصية، مدخل إلى النقد النفسى «(كورتى ١٩٦٣)، بودلير النهائى» (كورتى ١٩٦٦).

(٢٢) چيرار چينيت فى: «القراءات التحليلية». ضمن (اوجه) سوى ١٩٦٦م ، ص ١٣٣ ـ ١٣٨.

(٢٣) جيفرى ملمان فى «بين التحليل النفسى والنقد النفسى» ضمن مجلة ـ شعرية (الفرنسية) عدد ٣ اكتوبر ١٩٧٠م ، وبالخصوص انطلاقا من ص٣٧٢.

(٢٤) من الواضح اننا نحصر نظرتنا الشّاملة عن النقد الذى يستلهم التحليل النفسى فى الكُتّاب الذين يستدعون الفرويدية بطريقة غالبة، إن لم يكن حصريا. ونحن نعرف أن هناك نقاداً معاصرين، مثل: ر.م. البريست، وج بلين، وج بكون، وج بولى ـ قد استعملوا مؤقتا أو دوماً مفاهيم مستقاة من التحليل النفسى. ويملك وج. چينيت وچان رايمون (نحيل إلى ـ «شعرية الرغبة» ـ سوى ١٩٧٤) كفاءة يتركانها غالبا على هامش أبحاثهم . أما بالنسبة إلى جان ستاروبنسكى الذى يرتبط اسمه على العموم بهؤلاء، المشهورين فى الجمع بين الظاهراتية والتحليل النفسى (انظر مواقفه المتباينة فى التحليل النفسى والمعرفة الأدبية فى «العلاقة النقدية، ص ٢٥٧ ـ ٢٨٥)

(٢٥) هذه المقالات جمعت فى كتاب:

(Microlectures et Pages Paysages) Coll. (Loetique) ,Seuil 1979 et 1984.

ومن منظور «التيماتية التحليلية Thematique analysante وبخصوص بروست يمكن الإشارة إلى دراسة جوان روزاكو Joan Rosasco:

(Aux sources de la vivonne) Poetique, . 25 Fener, 1976

الفصل السادس

قــراءة النــص

« يقوم منهجنا على الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية لدى إنسان آخر،ليمكن لنا أن نحرز قوانينها وأن نصوغها. أما الروائى فهو يسلك غير مسلكنا: إنه يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة ويمنحها التعبير الفنى، بدل أن يكبتها بالنقد الواعى. فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التى تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إدراكها بوضوح: فبفضل قوة احتمال ذكائه، تأتى هذه القوانين مندمجة فى إبداعاته».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام فى «غراديفا»، لينسن، ص ٢٤٢).

أن نقرأ بواسطة فرويد متنا أدبيا (ولا تهم الأحجام: من المقطع إلى الأثر كله) بعيداً عن المؤلف ـ يعنى بوضعه خارج اللعبة (١) ـ نشاط يعاكس عاداتنا النقدية ويثير مقاومات مبهمة حتى عند هؤلاء الذين قلما تنتظر منهم، مع أنه هنا يمكن أن يوجد مستقبل أبحاث «التحليل النفسى الأدبى».

إن أندرى غرين يؤكد على أن «هذا الاحتراس حيال الروابط ما بين المؤلف والأثر (....) مصاحب أغلب الحالات بمطالبة عاطفية لا يمكن الا نلاحظها (كتابه «عين زائدة»، مينوى ١٩٦٩، ص ٣٣). لنفهم أنه هنا يوجد ما يشبه سعى مشكوك فيه إلى قتل الأب للحلول محلّه: ما نعرفه أكثر من اللازم، ويعرفه بوالو بوف أفضل من أى

أحد أن الناقد كاتب لم يبلغ غايته، فلا هو مخفق ولا هو ربما «مكبوت» لكنه الذى كان يخاف أن «يكتب» (بالمعنى اللازم للعبارة: إن الكاتب «يتخيل» بحرية و«هكذا» و«عن لا شيء»، والناقد عامل ملتزم مربوط إلى حلقه). ومهما يكن، فإن جزءا أكثر فأكثر أهمية من البحث يتوجه نحو طريق التحليل النفسى النصى(٢). ولهذا الأخير نماذجه وطموحاته ومناهجه ومتغيراته (وهذا دليل صحة). وسيقدم نفسه هنا فى آخر هذه النظرة السريعة لأنه النهائى: فهو آخر ما ظهر، ويدفع ببروتوكولات تدخله إلى الحدود القصوى، حتى الأخطار الملازمة لكل خرق طليعى - الأخطار التى بدونها لن تكون هناك آمال. وكل هذا ليس أمراً بديهيا. عندما نفكر بشكل من الأشكال فى الماضى الذى انبثق منه، فإن تضخم البرامج النظرية ينذر باكتساحه وإعطائه مظاهر الإرهاب، ومن جهة أخرى، ولاستمتاعه بمحاسن الموضة، فقد كان الترميق والأبحاث المترددة (ينبغى العمل بسرعة!) غالبا ما تشكل الحصة الأكثر يومية بالنسبة إليه. وبهذا، إذن، سيكون عسيرا النظر فيه بوضوح كما الكلام عنه بدقة.

١ - غراديڤا: أهى خطوة الراقصة أم خطوة المتعبدة؟

مرة أخرى سنحظى بمسابقة عند فرويد. هما اثنتان، فى الحقيقة. لكننا لن نحتفظ من «موسى» لميشال آنج إلا بالدقة التى يبديها المشاهد (المعنىّ كثيرا، وهو يعترف بذلك، لأسباب غير جمالية) عند الحكم على المفعول الشامل لما بعد مجهود عضلى لذراع، وتموجات لحية ووضع أصبع. ويبقى فى قمة أعماله الرائعة «الهذيان والأحلام فى «غراديڤا» لينسن، رافعا راسه وآتيا بالجديد لما يقارب السبعين عاما. إنه النص المرجع بشكل أقل للتيار منه لملاحظة تمرس بفاعلية نادرة والذى لا يخلو من لبس.

هى قصة معروفة لعالم آثار شاب صار مغرما بتمثال صغير يمثل قدم امرأة على وشك الانطلاق (لتكن غراديڤا)، يرحل لإتمام بحثه فى بومباى حيث سيغرق فى التيه، وهناك سيتعرّف، بعد أن أخذها على أنها شبح، على صديقة الطفولة، الآنسة برتغانغ (لتكن: المشبة الجميلة)، التى ستجد وسيلة لعلاجه، بفتح عينيه على

الموضوع الحقيقى لعشقه، يعنى هى بالذات... إن هذا الملخص لا يأخذ بعين الاعتبار نسيجا روائيا غنيا جدًا، مطرزاً بالطوارىء، والشخوص الثانوية والأحلام، ممزوجا أيضا بخطاب ذى معنى مزدوج يقدِّم مفتاحُه عندما نضع أقدامنا مرة أخرى على أرضية الرغبة المقبولة. إن فرويد يقوم بتحليل نص هو قبلا إذا صح القول قصة تحليل، بل تحليلين: ذلك الذى تقوده بدقة «زويه» (لتكن: الحيَّة)، وذلك الذى ينبغى أن ينجزه دون أن يعلم ذلك المؤلِّف، ينسن، هذا كما أ ن ذلك مؤسس على «حدس» عجيب، للعاشقة وللشاعر، وأن يكون هناك إخراج متصل لهذيانه ولحقيقته، فإن هذا هو ما يفتن فرويد، وهذا أيضا هو ما يضايق بعض المعلقين: إن الزوجة جميلة جدا، إن النص، على ما يقال، يتلاءم بالكثير من الليونة مع هذه القراءة التى لا دليل بخصوص صلاحيتها كنموذج قابل للتصدير إلى مناطق أدبية أخرى. ونضيف: إن هذا القارىء الذى لا يضاهى قد كان له، طبعا، الفضل فى الرؤية الواضحة، لكنه التقط فى الأكثر أنموذجا نظريا - ميكانيكيات انفعال لا شعورى - يختزل القصة إلى تصوير للحمق ولمعالجته. تفرُّد الحالة ومسير مُختزِل: إنهما القيدان الأولان اللذان يبدوان فارضين نفسيهما. بماذا نواجههما، إن لم يكن بهذين السؤالين: وماذا بالضبط لو يسمح كل نص أدبى بأن نلمس فيه نوعا من الكشف، الكتوم، وحتى السرّى، عن اشتغاله نفسه، بما فى ذلك اللاشعورى؟ فيم يكون فعل إنتاج علنى لسلسلة معنى (لها فى ذاتها تماسك فريد، مؤثر، ومحيِّرة، لنعترف له بذلك) تشويها للنص، الذى ينبغى بالتحديد، إذا كان جديرا بهذا الاسم أن يهب لحمته لكثير من شبكات الدلالة؟ إن المشاكل العصابية لنوبير هانولد هى فقط مظهر واحد للقصَّة، فهى تشتمل فضلا عن ذلك على قصة حب تقليدية وحكاية سفر (ألمانيا - إيطاليا) واستحضارات غريبة جدا، العصور القديمة.. إلخ. وبما أن هذا الشكل، المتدِّفق أمامنا دفعة واحدة، المكتشف من طرف فرويد يحدث مفعول رعشة، فلذلك نريده مستثنى من الحوافز الأخرى، ولأنه ينظم هذه الأخيرة بدقة، فإننا ننسى أن هناك تنظيمات أخرى ممكنة.

يستحيل علينا، بسبب هذا الحيز، القيام بملاحظة دقيقة للمنهج الذى يسلكه فرويد

ـ غراديفيس، لكن هذه الفجوة قد سُدّت مقدما: إن سارة كوفمان (فى «أربع روايات تحليلية «غليلى ١٩٧٣، ص ١٠١ ـ ١٣٤) قد أوضحت بوضوح وبحدة محاسن وعيوب العملية الفرويدية. فبعد أن فحصت مخاطر الملخص أو بالأحرى الملخصات المتتابعة التى عن طريقها تجد نفسها مقدمة فى شبكات سردية تلك العناصر البارزة المستخرجة بالإصغاء الطافى لفرويد، فإنها تبين أن قراءة أكثر تفصيلا، أكثر وفاء لحرف النص، تسمح بتفسير هو أيضا أكثر غنى.

وتطرح هذا السؤال الأساسى بالنسبة إلى ابحاثنا:

«ما الذى يسمح باختيار ما سيكون، أو لا يكون، محتفظا به فى الملخص؟ وعندما نلخِّص، هل نحذف فقط سحر النص»[٣]؟

الاَ نحوّل المحتوى أيضا، الا نكون قد أنتجنا نصا آخر» (ص ١٠٤).

نعود من ذلك إلى هذا: إن الشرح الفرويدى للنص له وظيفة توضيحية فهو يبيح إعادة بناء صحيحة، لأنه يشتغل على غرار تفكيك، لكن إذا كان التقطيع عمليا، فإن الانتقاء يمثل خطرا يصعب تقديره (انظر الأمثلة فى ص ١١٢ ـ ١١٣). فوق ذلك، فإنه يمكن أن يصير مفجعا تجريد الخطاب من جسده البلاغى عندما نُخضعه تقريبا لأشعة س. وبهذه الصفة فإن استئناف قراءة فرويد من طرف س. كوفمان لا يغيِّر شيئا فى الجوهر (وبذلك يمكن أن نعيد قراءتها هى الأخرى): ومع ذلك فهى تقترح أن النظر الأكثر انتباها للتأثيرات النوعية ـ أينبغى أن نقول عنها «أدبية»؟ ـ لا يمكنه إلا أن يجلب الماء لطاحونة التحليل النفسى.

أما أنا فقد حاولت، فى «غراديڤا بالمعنى الحرفى»، أن أظهر نظراً أكثر انتباها إلى التأثيرات النوعية ـ هل ينبغى أن نقول عنها «أدبية»؟ ـ التى تغرى لاشعور القارئ، وتستنفره، وتدفعه إلى التدخل.

٢ ـ التدخل فى النص:

سيكون أقل صرامة (هذا المؤلَّف يعود إلى سنة ١٩٠٧م) وسلامة فى الوقت نفسه التشديدُ، كما فعلت س. كوفمان، على أن «قراءة فرويد، وهى القابلة للتأويل، قدر ما هى متعددة المعانى (...)، تبقى هنا قراءة هيرمينوطيقية وثيماتية» (١٣٤). إن

التفسير يرتكز أولا على التلخيص لأجل الاشتغال على الخطوط العريضة للتنظيم الاستيهامى - وإذا شئنا قلنا الكلمات الرئيسية فى الجملة، لكنه من بعد أو فى نفس الوقت يشتغل بحرف النص، بحرفيته، التى لا يمكن أن تكون بدون معنى - ليس فقط الصفات، لكن الكلمات - المفاتيح، والتركيب، والتقطيع، وصولاً إلى الصواتم والرواسم التى بواسطتها يتحقق فى كل واحد منا، فى النقطة الحساسة للقاء بين النفس والجسد، تسجل اللغة.

لنكن فى شأن ذلك أكثر وضوحاً: لأجل ألا نسقط فى خطأ الهيرمينوطيقا القديمة - التى تنقل، ومن ثم تترجم، وفى النهاية تفك السنن أو تثمن المعادلات الرمزية - فإن التفسير يفترض الكثير من أنواع الأنشطة المرتبطة بدقة بالكثير من أبعاد المجالات.

وبخصوص الحقول، فإن المقياس يمتد من الآثار الكاملة إلى السطر الواحد: ولا يتعلّق الأمر هنا بأية مفارقة، إذ يكفى التفكير فى المونوستيش Monostiche المشهور لأبولينير الذى يحمل عنوان المرتّل:

والخيط الوحيد لأبواق البحرية[٤] ET l'unique Cordeau des trompettes marines, مروراً بالمؤلّفات المأخوذة على انفراد والمقاطع الملاحظة بالمجهر. إن الأساسى هو أن نقيم سياجا للنص الذى سنقرأه، وألا نجعله يفيض إلى الخارج بل، إذا أمكننا القول، إلى داخله الذى هو قبلا فيض بفعل الاختراقات اللاشعورية، وأن نعين حدود الفضاء لأجل أن ننجز فيه مسارات، وأن ندرك فيه ترابطات المدلولات وأصداء الدوال (يكون ذلك فى النفى أو القلب)، وأن نحصر موضع التيارات السريعة التى ينبغى تجنبها بحمل زورق الإنقاذ لتعطيل الدوار، وباختصار، أن نصغى لأجل أن نتدخّل: التفسير Entre - Pr'eter ,Inter - Pr'eter سيقول ر. ماجور (٥).

إن المشكل هنا مضاعف. فمن جهة نربط (بخلق روابط غير متوقعة، وعلى أى حال مستحدثة) بين تمثيلات منفصلة ظاهراً، ونجرى مونتاجا للقيم (بالمعنى

اللسانى)، ونرفض التمييز بين نظام التصورى ونظام الإدراكى، ونخلق نزاعا أو انسجاما بين الكلمات - الأشياء والأشياء - الكلمات: نعالج النص كحلم نريد أن نستخرج منه التراكيب المضمرة، مع أننا لا نعمد إلا على سبيل الاستثناء إلى المعاجم الثقافية («الإمبراطور هو الأب» يقول فرويد، أكثر حرصاً مما نظن على الرموز الثقافية. نحيل إلى مؤلَّفه «تفسير الأحلام»، الفصل السادس). ومن جهة أخرى، وعلى أى حال هكذا يتصرف المحلّل - وقت المعالجة بمبادرة منه أو باقتراح من المحلّل، فإننا نبحث عن الترابطات، ما يأتى لينضاف تلقائيا إلى عنصرملفت للنظر بفعل طابعه الغريب أو بفعل تفاهته القصوى (من مثل: «سيدة بشوارب كبيرة»/ شخصية «بدون ملامح خاصة»).

كيف ذلك، سيصرخ القراء المتحفظون، من يقوم إذن بالترابطات؟ بدون ترابطات تقولون، لا وجود لمعنى، بدون مريض، لا وجود للترابطات: هذا منك إيمان بليد بالشعوذة أليس كذلك: إن الناقد هو الذى يقوم بالترابطات، ولا داعى لفضح الخدعة بما أنه لا وجود لبحث علمى لا يتدخل فيه الباحث (من هذا جعل هيزنبرغ قانونا، يحكم لا الخيال فقط و«الأشياء» المحددة بدقة كما الذرات الفيزيائية، التى تتعلق بكل ما يقبل التكميم). فالناقد يترابط مع ما يكوّنه كذات، ولهذا فهو لا يخلق الترابطات بطريقة اعتباطية: بل باستيهاماته دون أن يسقط فى التخيل. لأنه يمتلك بعض التقنيات التى تعتبر إلى حد ما قواعد للتوضيح(٦) - وهنا سنجد مرة أخرى شارل موررون - ويمكنه أن يشغل لحسابه ما يمكن أن نسميه قانون كونية اللاشعورات. وفضلا عن ذلك، وهذا ما لا ينبغى أن ننساه، فإن التلذذ الذى نحسه عند استرجاع النص أثناء القراءة لا يتوقف فقط على فك السنن، والتعرف إلى معنى، قدر ما يتوقّف على إدراك متميز، لعمل (التكثيف أو التحويل، على سبيل التمثيل)، إنه القول بأن الناقد لا يطمح فقط إلى إعادة دلالة جديدة: إنه يستهدف إعادة تأسيس ذلك الإعداد - ذلك الذى يسميه بودلير «السحر الاستحضارى» ورامبو «خيمياء الفعل». وربما ينبغى فى هذا أن نسجل تأخيراً عند القرّاء - النقّاد بالنسبة إلى القرّاء المحلّلين الذين يعرفون من زمن بعيد أن أهمية النص - أليست

هذه مجرد ذريعة منهم للملاحظة؟ - تكمن فى الصيرورة فى تسلسل النص، والأدباء، ويوجد هنا ما نقر بهِ بالحق لهؤلاء الذين يتهمونهم بأنهم «يسطحون» النجاح الجمالى، لا يتطلعون أغلب الأحيان إلا إلى إيجاد وتوفير حل لما يكونونه فى أحجية.

صحيح (وللاسف) أن بعض الهواة يرون فى التحليل النفسى قبل كل شىء جرداً من الرموز: فكل شىء أسطوانى يبدو لهم قضيبيا (وإلا فالوسا!) وكل شىء مقعر فهو ثدى الأم، ويحصل التردد أمام القبعة الرخوة التى يذهلهم ازدواجها المتناقض! إننا لا نقوم بتحليل نفسى مختزل للنص إلا لأن لنا معرفة مختزلة عن التحليل النفسى. لكن ضعف القراء لا يحتاج إلى دليل، إلا إذا كان من اجل فضح عدم الاختصاص: إن الاختلاف الحقيقى لا يحصل بين أحسن وأسوأ فكّاكى الشفرات، بل بين أولئك الذين يستعملون النص لفائدة النظرية وأولئك الذين يستعملون النظرية لفائدة النص.

أنكتفى بهذا الاعتراف الذى يمهّد لقراءة " La Marquise d'o " :

«لا شىء يبيح للمحلّل النفسى الالتزام بمثل هذا المنهج، غير انه يقسّم على قرائه اللذّة التى استطاع أن يخبرها عندما يكتب على هامش نص ستكون صياغته خاصة به»(٧).

أم نكتفى بهاتين الجملتين اللتين تؤطران تقاطعا طريفا بين «الغريب» و«السقوط» (وهما روايتان لألبير كامو):

«من هجره إلى قراءته ينتظر كل واحد شيئا ما، أكثر من هذا، فهو عندئذ يملك نظرية توجّـه انتظاره، سواء أكان واعيا أم لا (...) أن يتمكن كاتب من وضع تشخيص دقيق ومضبوط بذلك الشكل لمرض الفرد الأوربى أمر يبين مدى عبقرية كامو»(٨).

إن «الكتابة على الهامش» تكون كاشفة، مثل السعى إلى «صياغة» بصفة شخصية، مثل العزم على تصوير نوع من الرجال فى عصر معين: يقترح ج.

حسون ومسعود خان على القارىء الجاهل مسارات غير منتظرة قدر ما هى مثيرة، فى حين انهما يتبعان بكل شفافية خيطا غريبا عن الاهتمامات المسماة ادبية. والنموذج المقبول مسبقا من هذا النوع، هو بلا شك ذلك الذى قدمه چاك لا كان فى «محاضرة عن الرسالة المسروقة»، التى تفتتح بشكل رمزى مؤلّفه «كتابات». وهو افتتاح ذو دلالة بما أن دورة الرسالة المشهورة من الملكة (ونحن لا نعرف من اين أتتها) إلى الوزير، ثم إلى دوپان، تسمح بتحليل جوهرى: هو تحليل تداول «الدال» كمكوِّن للذات. القراءة هى جد «موجهة من طرف نظرية توجهها» ، سيقول مسعود خان، لأجل توضيح المواقف المذهبية المجردة قدر ما هى مجددة، لكن فى الطريق، مع المساهمة فى الاستدلال، يكون عدد وافر من الجزئيات خاضعا للنظر بمهارة باهرة - وهذا أمر لا يثير الدهشة مادام من قبل هاوٍ ذى ثقافة عالية وأستاذ سيسجل بطيبة خاطر على الواجهة المزخرفة لمدرسة باريس الفرويدية تلك الحكمة السقراطية المكتملة كما يجب: «لا أحد يدخل هذا المكان إذا لم يكن مهندسا أو أديبا».

٣ - من الترابطات «إلى التراكبات» (مورون ٢):

فى جزئها الأول بأكمله، تقدم القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة بسهولة نموذجا (٩) للتدخّل الفعّال للمسارات المنتجة للمعنى، ومع ذلك فهى لا تجعل من نفسها نموذجا مخصصا للنقاد - وهذا أمر سارّ، لأنه لا شىء ملتبس مثل نموذج للأشياء، حسنا كان أو سيئا. لنبين أولا خاصية حكاية إدغار پو فى كونها تحقيقاً تحصل فيه الكثير من التماثلات بين عمل المخبِر وعمل المحلل، وهذه الخاصية نفسها ستحذرنا من محاولة انتحال بلا تبصر للفك اللاكانى. ولنلاحظ من بعد أننا نمتلك، فى حقل مجاور، نوعاً من النموذج التناظرى: إنها أعمال فيليب لوجون عن ميشال ليريس(١٠). وخاصية هذه الأعمال مكررة لكون النصوص المدروسة ليست فقط أوتوبيوغرافية، بل هى صادرة عن كاتب اهتم كثيراً بالتحليل النفسى، لأنه أنجز تحليله الخاص ولأن مهنته كعالم بالسلالة جعلته يتأثر بخطاب الآخر.

إن ليريس قد سجّل ودوّن كتابة أحلامه، وأفضى إلى الجمهور بعينات من

الترابطات الحرة فى شكل معجم (وبالخصوص المؤلَّف الذى يشير عنوانه إلى طريقة الجناس التصحيفى التقريبى Glossairey j'y serre mes glases (١١)، ولم يكفّ عن تأليف حكايات مجزأة عن حياته من خلالها يقدِّم العمل الشعرى للغة خيوطا موجِّهة وقوية بخلاف أية كرونولوجيا. إنه الوضع جديد، إذن، بالنسبة إلى ما نجده عادة فى الأدب. وهذا لا يمنع من أن عمل العرض والقراءة على ضوء مزعج، والتقاطع وإعادة التقاطع المنجز من طرف ف. لوجون هو من أخصب الأعمال التى قُدمت فى السنوات الأخيرة من طرف ناقد. وعرضيا، يبدو واضحاً هنا أن النصوص الصادرة عن كاتب له بكيفية مباشرة صلة بنظام التحليل النفسى لا يمكن التقرب منها بدون إشراك كفاءة موازية، تماما كما لا ينبغى أن نقرأ رائعة جويس «يقظة فينغان» أو أشعار إزرا باوند إذا كنا لا نعرف إلا اللغة الانجليزية. وما سينتج عن هذا الأمر فى المستقبل أن الاختصاصيين فى الأدب سيكونون مكرهين على اكتساب تكوين المحلِّلين.

إن عمل لوجون، علاوة على جودته الخاصة، لا يكون على تمام الإقناع إلا لأنه استفاد من خزان الترابطات المعجمية والوقائعية فى نفس الوقت، وهو القاموس نفسه الذى استطاع ليريس استثماره وهو يقود تحليله الخاص، والذى له فضل إضافى فى أن يوفر فى الوقت نفسه الصياغة الأدبية والصياغة اللاشعورية، وهما غير قابلين للانفصال. إن وضع الناقد بعيد عن أن يكون على الدوام بمثل هذا الارتياح، هذا أمر نحذره. وهناك مصادر أخرى تعرض نفسها لإخفاء عوزنا. وتستحقّ حالتان خاصتان (وقد سبق ذكرهما) أن نستحضرهما. الأولى أظهرت إمكاناتها، هى حالة الأحلام الأدبية، التى اهتمت بها مثلا مارت روبير بصدد فلوبير (فى كتابها «رواية الأصول وأصول الرواية»، غراسى ١٩٧٢، غاليمار ١٩٧٧م) والآن بوزانسون بصدد الرواية الروسية (فى دراسته: «قصة وتجربة الأنا» فلا ماريون ١٩٧١)، وأوكتاف مانونى بخصوص حلم بودلير المحلَّل من طرف ميشال بوتور (أ. مانونى فى: «مفاتيح للمتخيَّل أو المشهد الآخر»، سوى ١٩٦٩م ـ ص ٢٦٣ ـ ٢٧٤)(١٢). والأخرى، هى التى لم يتحدث عنها المحلِّلون النفسيون (والسبب المادة

الخام غير مألوفة لديهم)، ولكن من الممكن أن تبدو فعالة لإسنادها النص إلى تاريخه الداخلى الخاص: تاريخ المسودات (١٣)

وفيما يخص الأغلبية الكبرى من النصوص الأدبية، وكيفما كان جنسها، فإن منهج التراكبات، الذى ابتكره ووضحه شارل مورون، هو الذى ينبغى الاستناد إليه قبل أى شىء. لقد سبق أن حذونا حذو جيفرى ميلمان فى مقاله بمجلة «شعرية» الفرنسية (عدد ٣ ـ ١٩٧٠ م). سعيا إلى إبعاد الحضور الملحاح للكاتب، فلنحذو الآن أيضا حذو هذا الناقد الأمريكى فى وصفه هذه الميكانيكية على الوجه الأكمل. إن مورون، إذن، يلتقط فى أكثر قصائد مالارمى كما فى تراچيديات راسين «شبكة من الصور الثابتة» والحالات النفسية التى تبدو كأنها «تتكرر من قصيدة إلى قصيدة، وتخترق كالقطرى المنطق «النثرى» للمؤلفات (ص٣٧٣)، وعلاوة على ذلك، فهو يصرح بأن «كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذى يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير» (المرجع نفسه، ص ٣٧٤). وميلمان يقرب هذه «النقط الملحاحة الثابتة» من نقاط التقاطع عند فرويد، التى تنتظم حولها الصياغة القانوية، مع الإشارة إلى أنه بفضل الشبكة (الترابطية) «لا يتم القفز إلى الضمنى عن طريق الترجمة الرمزية، بل عن طريق التحويل على طول سطح الكتابات (ص٣٧٥). فالناقد النفسى «من مثل دوبان (أو فرويد)، يبدو كأنه يقوم باكتشافاته مركزاً انتباهه على منطقة لا نفكر حتى فى مجرد النظر إليها: لا على النصوص، بل على اللعبة الغريبة للترنيمات التى تنشأ بين مختلف المتواليات النصية» (ص٣٧٧). وبخصوص هذه الصيغ ليس هناك من مأخذ.

غير أنه يمكن منحها حمولة أكثر اتساعا. فالتراكبات تسمح، وهى بين القصائد أو بين المسرحيات، بإعادة بناء الصلة، و«المنطق» اللاشعوريين اللذين يوضحان الوحدات لبعضها البعض ـ الاستعارات أو الأدوار، وقيمة المعنى لا تكمن فى هذه الوحدات المأخوذة بانفصال، فهى تنشأ عن وجهة نظر تتأتى بتطابق الصفيحات التى تعكس فى كل لحظة أثر الدلالة. وهذا هو التنظيم (المرن بطبيعة الحال) الذى نكتشفه عن طريق الوحدات الموضعية الثابتة، والذى يبقى مستقلا عمّا يريد التركيب

السطحى أن يقوله مباشرة، هنا والآن: مهما تنوعت شخوصهم، فإن أرميون واغربين وفيدرا شخوص تدير نفس الصراع. وهنا نجد المنهج الأولى فى رفض المعنى الظاهر للعيان، لأجل الكشف عن الترابط الخفى. ونحن نمتلك متغيرين: جدول الخطابات، والصنف الذى تنتمى إليه الظواهر المتواترة، ومن ثم تتحرك مختلف الألعاب. ومورون يعمل فى إطار الآثار الكاملة: فهو يقابل بين («يراكب») المؤلفات، وهى نفسها بأبعاد متغيرة، لكن ما ينجزه بين ثلاث سونيتات أو بين ثمانى تراچيديات، يمكن القيام به بل ينبغى القيام به بين اللحظات الدرامية أو بين أوصاف نفس المحكى (ولو كان بطول رواية «البحث عن الزمن الضائع» أو بطول حكاية من أربع صفحات)، بين جمل مشهد أو حلقة، بين مقاطع شعرية وأبيات قصيدة.

وفى الواقع، ألا يمكن لصدى القوافى، هذا الاصطدام المبهم بين مدلولات متنافرة ظاهراً الذى تحدثه قرابة المقاطع المتكررة، أن يكون قبلا نواة شبكة؟ هى حالة بينية طبعا. لكنها من نفس النظام، الذى ألفنا مقابلته عندما نقرأ الشعر. وما الذى نواكبه؟ الصور البلاغية، الجوانب السيكولوچية، الأشكال الفضائية، متتاليات من التحولات الواقعة أو المسرودة (الحبكة)، وما علمى بذلك؟ إن القيم المشار إليها تتحقّق بإدماجها أمام عين منتبهة ـ تلك العين التى «تصغى» ـ فى كتل استيهامية فيها سيكون ممكنا أن نعزل عن طريق التصفية نواة لاشعورية. هذا ما قيل، لكنه لا يكفى: فبعمله فى إطار العمليات الأولية، يعالج اللاشعور الكلمات على أنها أشياء، ويدخلها قسرا إلى إطارها المادى (الأصوات، الخطوط) قبل أن يستعملها كموضوعات ثقافية (ممفردة ومعقدة)، من الملائم، إذن، مراقبة المدلولية. وهل سنقوم أيضا بتراكب أسماء الأعلام (وهى خالية مبدئيا من المعنى)، وتكرارات الفونيمات (الجناسات الاستهلالية ـ الحاكيات ـ الضعيفة) وآثار الطباعة (حروف بارزة، حروف مائلة، بياضات) دون أن ننسى البعد التركيبى للدال: إن الاقتران التضمينى والتبعية يخضعان لإيقاعات متميزة ويخلقان روابط ذات حدة مختلفة، وأزمنة وأصوات الفعل تتستر بألوان متغيرة، وحروف التعجب تتحايل على الانفعالات، وحتى نَفَس القارىء يأتى مستثمرا فى تقطيع النص.

٤ ـ إنجازات وتصـــــورات:

كل هذا نجده مطبقا بفرنسا فى الكتب والمقالات الحديثة، التى ينبغى أن نسجل ونتأسّف على عددها المحدود: إن ضرورة امتلاك كفاءة مزدوجة أمر يحقق انتقاءً سيئا، ودون أن يتعلق الأمر بإنشاء قائمة للفائزين، هذه بعض الأسماء التى يبدو أن لها دلالة (المرجعيات مذكورة فى البيبلوغرافيا فى آخر الكتاب بعد الخاتمة). وهنا يفرض هذا التحديد نفسه مقدّما: بين كل الذين يعملون إذن فى غياب المؤلف (١٤)، لا توجد أية روابط أخرى إلا الشخصية والمتفرقة، فلا «مدرسة» ولا مجلة متخصصة. بل كانوا ولا يزالون منعزلين أى أنهم جنود غير نظاميين، ينقصهم التكوين المتجانس، وهم بدون مفترضات نظرية مشتركة، فكل واحد منهم يعيد ابتكار منهجه، وأحيانا فى كل مناسبة، الأمر الذى يسمح بفيض فوضوى ملائم للابتكار لكنه اقل قدرة على إحداث حساسيات. وما ينقص أكثر، فى الحقيقة، هو المقترحات النظرية والبرامج المنهجية المطابقة. ولدينا إحساس بوجود فجوة بين جسارة التفسيرات أو القراءات وتواضع التصورات.

بيد أنّه إذا كان لابد من ذكر نقاد مشهورين، فلنتعرف بأن شهرتهم قد تأسست فى مكان آخر: فرولان بارت، مثلاً، الذى نهض باتجاهات نظر «قبل ـ مورونية فى مؤلّفه «ميشلى بنفسه» «(سوى ١٩٥٤) ـ وهو يبحث كما يقول عن «الأفكار القهرية»، وفى مؤلّفه «عن راسين» (سوى، ١٩٦٣) سيتميز بطريقة واعدة عن مورون بهذا التصريح الجرىء فى ذلك الوقت: «إن التحليل المقدم هنا لا يخص إطلاقا راسين، بل البطل الراسينى فقط: إنه يتجنب الاستدلال من الأثر إلى المؤلف ومن المؤلّف إلى الأثر» (ص٩)، بعد ذلك بدأ يشق لنفسه شيئا فشيئا طريقا آخر. ففى قراءته المتقنة لقصة سارازين (فى مؤلّفه: س/ ز، سوى ١٩٧٠)، لن تساهم المفاهيم التحليلية إلا مساهمة تكميلية، موزّعة بين «الشفرات التأويلية» و «الشفرات الرمزية». إنه يستدعى القاموس اللاكانى لكى يطوِّعه، ويجمِّده فى لغة واصفة، وفى النهاية، يبدو اللاشعور كأنه فقد فى نظره كل قدرة على قلب النظام لصالح استتيقا المتخيَّل (فى مؤلفه: رولان بارت بقلم رولان بارت، سوى ١٩٧٥). ويبقى أن

بارت كان من الأولين، وفى المستوى الأول، الذين تكلموا اللغة النفسانية «كأنها لغة طبيعية»، وكأنه ليس بوسع الناقد، ذلك الإنسان الأمين، أن يتجاهل هذه اللغة فى هذا الثلث الأخير من القرن العشرين.

أما مسار سيرج دوبروفسكى فقد كان نوعاً ما معكوسا: لقد جاء من مكان آخر (من الوجودية السارترية) لينتسب إلى التحليل النفسى، وبقدر كبير من التشدد. إن الكتاب الرئيسى الذى خصصه لدراسة «الكتابة والاستيهام عند بروست» (هذا هو العنوان الفرعى لكتابه: «La Place de la Madeleine» دار ميركورد وفرانس، (١٩٧٤) يريد أن يكون ـ وهو كذلك ـ «بحثا نفسانيا» لتجربة لامدلين: «أضيف على الفور: للنص. وأترك للآخرين بروست وشذوذه الجنسى فى سلة المهملات. وكما فعل فرويد أمام غراديڤا لينسن، فنحن أمام كتاب، ولا شىء غيره. وهذا كاف بإسهاب» (ص٢١). إنّ هذه القراءة تعمل (تغلى وتتقدم)، وتنصب على «أدبية الدليل» لإسنادها إلى الرغبة، وترهف السمع إلى الاستيهامات لأجل إدراجها فى «عصاب»، وتدعو النقد النفسانى إلى أن يصير «شعرية اللاشعور».

يقودنا بروست ثانية بشكل ما، وهو ذو الأثر العظيم الذى قام بالضبط بإخراج كتابة أثر عظيم، إلى مشروع أوتوبيوغرافى، ولهذا لن نعود إلى روسو: إن چان ستاروبنسكى وفيليب لوجون (١٥) يعتبران من هؤلاء النقاد الذين يعبرون، كما رأينا ذلك، «بكل تلقائية» بلغة فريد، ولو أنهم متعددو اللغات. وعندما نترك جانباً هذا الخطاب الأدبى الخاص عن «اعترافات» روسو حيث يحيل محفل التلفظ صراحة إلى الكاتب، فإننا سنصادف أعمالا من أنواع جد متنوعة. هناك دراسة المتوالية الروائية: چان بيم «الفرسان الثلاثة»، وريشارد دوران ـ يوكيل لـ «ملابس السوداء» لبول فيڤال»، وهناك دراسة حافز فى أثر ما: چان بلمان ـ نوبل عن «أشجار البرتقال» فى «شرتريه بارم»، وميشال ـ فرانسوا ديميت عن «امرأة ـ الحجر» عند لودفيج تايك، وهناك دراسة القصيدة: چان بيم لقصيدة بودلير، وإيف كوهين لقصيدة هوجووميشو، وهناك دراسة الجنس: جان بلمان ـ نوبل لحكايات جول فيرن وتيو فيل غوتيى، وهناك قراءات للروايات: جان بيير كورنيل لجان لوران،

ونوامى شور وأندرى تارج لموباسان.. أخيرا، ونشير إليه بسبب دقة اهتماماته المنهجية، نذكر مارسيل مارينى لمقالاته التى خصصها لـ«شياطين» و«الكولونيل شابير».

لا يتعلق الأمر هنا إلا بمسار تمثيلى، لبعض الأعلام الذين ابرزوا الثغرات (المسرح؟المحاولات؟ النصوص السابقة على القرن١٩ ؟.. إلخ). ولهذا لا يمكن أن نقف بأحسن شكل إلا عند مقال منشور مؤخراً من طرف الروائى والناقد برنار بانگو فى عدد « Du secret من المجلة الجديدة للتحليل النفسى (العدد ١٤ ـ ١٩٧٦م) وأعيد نشره فى كتاب: Comme un chemin en automne» غاليمار ١٩٧٩م). وموضوعه الصورة فى سجادة هنرى جيمس ويحمل كعنوان ذلك الحرف الإغريقى المكتوب بشكل بارز «Ω». وهذه خطوطه العريضة اعتماداً على هذه الاستشهادات:

«هناك انحراف خاص بالمحكى. وأشك شخصيا فى أنه كان يوماً بإمكان أية رواية (....) أن تكون «مبرمجة» مسبقا، من ألفها إلى يائها، من طرف مؤلفها. وأشك فى ألا تكون كتابة «قصة» هى أيضا قصة الذى يكتبها، أنها لا تشكل إلا مغامرة بطرقاتها» (ص ٢٥١).

«لن أعرف ما أريد قوله إلا بعد فوات الأوان (....) أكتشف، وأنا أكتب، ما أعرفه قبلا (.....) فالعملية تنجح فقط وإذا فقط (...) لم أستطع قول أى شىء آخر غير الذى قلته، وإذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله، مع أنى أجهله (....) إن هذه الحركة المزدوجة للخطية (الاكتشاف) وللتدوير (الاستكشاف) يمكن أن تتقدم فى شكل «أوميغا» بخط بارز. فالخطان الأفقيان يعينان الخطى (من الألف إلى الياء). والخط الذى يشكلانه هو تقريبا متصل. ومع ذلك، من هذا إلى ذاك، توجد قطيعة (...) وعلامة الدائرى، التقوس الذى يشخص الدورة التى من خلالها يصل المحكى، منطلقا من الاكتشاف، منتهيا إلى تكرار بدايته الخاصة، إلى الانغراز فى مكانه» (ص٢٥٢). إن المعنى السرى للأثر «لا يشكل عمقا ينفصل عنه المحكى، ولا لحمة تضمن تماسكه الداخلى، كما أنه ليس بتاتا مجموعة الدلالات (المستخرجة بمختلف

القراءات النقدية) إنه إذا أمكننا القول، تقوّسها الذى به تشكّل وتعيّن نظاما: تقوس الأوميغا. ولهذا تكون كل محاولة لتسميته مشروعة وغير مجدية فى نفس الوقت» (ص ٢٥٥).

وفضلا عن ذلك، فالكاتب، وهو ضحية الوهم يعبر عنه، «قد يتصور أنه يفضى لنا بالأسرار، بسره (...) والنتيجة لن تكون أبداً اعترافا يمكن قراءته من خلال تنميقات ومواربات النص، ولهذا السبب فإنه داخل الأثر لم يعد الكاتب هو الذى يتكلم، إنه، نوعاً ما، النص نفسه ـ هذا النّص، منغلقاً على نفسه، يبعد الكاتب (...) . فكما أن الحلم هو، حسب فرويد، حارس النوم، يمكننا القول إن النص هو حارس الاستيهام، وانه يضمه، ويلحقه به ويستعمله لكى يجعل منه جوهره الخاص، فاصلا إياه بهذا عن حياة المؤلف.

ومن هنا، فإن النقد النفسانى لا حظوظ له فى الوصول إلى موضوعه الحقيقى إلا إذا انطلق من فرضية لا شعور النص (...) »(٢٥٧).

عندما نُخضع للتأمل هذه الملامح التى تخص تحليلا هو فى نظرى «جوهرى» (والذى، وإنْ وضّحناه جيدا، لم تعمل المائة صفحة السابقة إلا على شرحه قبل الأوان)، فإننا سنقف هنا، عند العبارة الجوهرية، وربما التدشينية، لاشعور النص(١٦).

منذ أواسط الثمانينيات، حاولت تمديد هذا المنهج بالارتكاز، بنظام، إلى فكرتين: أولا، سيكون الأخذ بعين الاعتبار إسهامات تداولية الخطاب أكثر حكمة من الأخذ بإجراءات لسانيات الدليل، لأن ذلك سيسمح بالتعرف على أهمية التلفظ (وخاصة قطب «المتلفَّظ إليه» الذى يتسلم الملفوظات). ومن بعد، ينبغى على كل ناقد أن يجد لنفسه كتابة حقيقية، أن يجد أسلوبه: يجب على هذا القارىء الذى يسبح فى النص لأجل الإصغاء إلى عمل لا شعورى، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشف فى نفسه الوسائل (التواطؤ، اللعب، الفكاهة....) لإعادة إلقاء هذا العمل فى لا شعور قرائه الخاصين. وهذا المجهود هو ثمن ـ الاعتمال ـ ينبغى دفعه لا فقط من أجل أن يدفع الأثر إلى أن يهذى بل لأن، إذا أردنا، يبقى النص يهذى.

هوامش الفصل السادس:

(١) - ينبغي أن يُفهم قصدنا: نحن لاننكر أهميته (وبالأحرى وجوده)، ولا يتعلق الأمر بالقراءة بدونه: ١ - إنَّه موجود دائما ومسبقاً ضمن «الرحم الانفعالى» (غرين) الذى تنشط القراءة فى حضنه، سواء أردنا ذلك أو لم نرده. ٢ - ومن الصعب عمليا بالنسبة إلى هذا القارىء المحترف الذى هو الناقد أن يتجاهله، وأن يتصرف كأنه لا يعرف عنه (أى) شيئا. بل يتعلق الأمر، ما أمكن ذلك ومنهجيا بـ «نسيانه» ساهرين على الأ يعود، تماما كالمكبوت اللاشعورى، فالأمر يتعلَّق بإنكاره كموضوع رؤية (حضور، أو روح، أو أخ - أب - ابن،.. إلخ).

(٢) - مازالت تنقصه التسمية الملائمة: «القراءة النفسية»؟ «القراءة التحليلية»؟ التحليل النصّى؟

ومنذ أعوام اعتمدت أنا بالذات مصطلح «التحليل النصى» (أحيل إلى كتابى - مابين السطور - ١٩٨٨.

(٣) - الأمر الذى يؤدى، بالاستغناء مؤقتاً عن «الشكل الجميل»، إلى تجريد الخطاب من مكافأة اللذة، أثر الإغراء الذى بفضله يحول الفنان الانتباه الواعى بعيداً عن الإفرازات حيث تبرز الرغبة المكبوتة.

(٤) - لننسلَّ بمنحه بعض الهوامش أو الأصداء: شاعر - بيت شعرى وحيد - آلة موسيقية بوتر واحد، أصداء:

Cor d'eau / cprys d'eau, trompes demer (coquilloges loruiss auts de ressac) / trompes (de fallope) de m'ere, cordon ombilial, naissance,. marines, amnios / venus sortant des eaux, etc

(٥) - رونى ماجور - الحلم بالآخر - أوبيى مونتينى. ١٩٧٧م.

(٦) - الأمر الذى يدفع كذلك إلى القول - وقد تحدثنا عند ذلك عن ضرورة التكوين التحليلى من أجل التفسير - بأنَّ الناقد هو هذا القارىء الذى يزعم (علانية وبكل صراحة) أنه «عادى فى إطار جمهور معيَّن، والذى يتباهى بامتلاكه ردود أفعاله نموذجية بالنسبة إلى معدل قرائه الخاصين..

(٧) - جاك حسُّون فى، اختلاف التحليل النفسى لثيمة سلالية لـ: هـ فون كليست، ضمن - Romantis - عدد ٨ نونبر ١٩٧٤، ص - ٥٤.

(٨) - م. مسعود و. ر. خان فى «من العجز إلى الانتحار»، المجلة الجديدة للتحليل النفسى - غاليمار، عدد ١٩٧٥- ١١، ص ١٥٥ - ١٨٠

(٩) - يمكن البحث عن قراءة نموذجية أخرى، رغم أن الأمر لا يتعلق تماما بنص أدبى (لكن يالها

من خصوبة شعرية!) مراعاة لإلحاحه على «الحرف» - الذى يعنى فى مفهومه اللسانى الظاهر ذلك الدال الصوتى - الخطى - فى «R'eve 'a la licorve» الذى قام سيرج لوكلير بتحليله فى كتابه «التحليل النفسى» سوى ١٩٨٧، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ص ٩٧- ١١٧

(١٠) - نحيل إلى «قراءة ليريس». كلانكسيك ١٩٧٥م. وإلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى السابق الذكر، ص٢٤٥ - ٣٠٧، وأنا أيضا» سلسلة «شعرية» سوى ١٩٨٦، ص ١٦٤ - ١٨٠. وحول لتريس هناك مسبقا دراسة لأحد المحلّلين: جان بايتست بونتاليس فى كتابه «بعد فرويد» جوليار١٩٦٥، ص ٣٠٠ - ٣٢٤ وقد غيّرت وجهة هذا النوع من القراءة فى «بيوغرافيات الرغبة»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٨ م.

(١١) – Ne citons que deux gloses, ici oblige'es: <<p'ere - perp'etuel pet de reptil>> et <<psychanalyse - lapsus canalise' ou moyen d'un canap'e - lit.>>

(١٢) - چان بلمان - نويل. «التحليل النفسى لحلم سوان؟ «مجلة - شعرية» عدد ٨، دجنبر ١٩٧١م، وظهر فى كتابه. «نحو لا شعور النص»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٧٩، ص٢٩ - ٦٣.

(١٣) - چان بلمان - نويل: «النص ما قبل النص»، لاروس، ١٩٧٢، ص ١١٤ - ١٣٠، وقراءة نفسانية لوسخ قصائد: صيف بول فاليرى» فى كتاب «دراسات فى النقد التكوينى» ،فلاماريون، ١٩٧٩ص ١٠٣- ١٤٩، وكذا عدد ٥٢ من مجلة « الأدب » الفرنسية، دجنبر١٩٨٣م.

(١٤) - نشير هنا، مراعاة لنوعيته، إلى العمل ذى الطابع الهجين الذى يلفت النظر فى مونتاچه نفسه، وعن قصد: اندرى غرين وهو يدرس عمل - بوشكين «La dame de Pique» (المجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ٤، ١٩٧١) كان يستهدف أولا، من خلال عنوان داخلى «دروس النص»، قراءة المحكى قراءة جدّ ملائمة، ثمّ يشرع - «من نص لآخر» - فى بحث لمواجهة النتائج المحصّل عليها مع الرواية العائلية للكاتب الروسى. ولكل قارئ أن يجنى الرحيق من المكان الذى يناسبه.

(١٥) - نضيف مقالين لـ ف. لوجون، أحدهما سابق والآخر لاحق لـ«الميثاق الأوتوبيوغرافى»: هناك مقال عن بروست «الكتابة والجنس» فى مجلة أوروبا «فبراير - مارس ١٩٧١، ومقال عن روسو «المشْطة المكسّرة» مجلة «شعرية» - عدد ٢٥، فبراير ١٩٧٦م.

(١٦) - يعبر ب . بانكّو للمحلّل اندرى غرين هذه الصيغة المقترحة فى «الصورة داخل السجادة» (القرين والغائب - مجلة «نقد» (عدد ٣١٢ مايو ١٩٧٣، ص ٤٠٤)، والأمر الذى له دلالة هو أنّ نفس العبارة يتم تطويرها فى نفس المرحلة من طرف الناقد (چان بلمان - نويل فى «النص ما

قبل النص"، ص ١٣٠): فهذا الميلاد المزدوج - مختلف الاقتران - يبرر ضرورة الوصول إلى هنا فى هذه اللحظة او تلك. ومن الواجب كذلك وبالخصوص، التفكير من الآن فى الانطلاق والاستمرار.... وهذا ما حاولته، وقد صار مفهوما، فى «نحو لاشعور النص »، وبتحديد الفكرة، فى ملاحظاتى المنهجية فى كُتبى «غراديفا بالمعنى الحرفى»، «الحكايات واستيهاماتها»، «ما بين السطور».

خاتمـــــــــة

«لكن لنوقف شرحنا، وإلا لجازفنا بان ننسى ان هانولد وغراديڤا ما هما إلا من خلق روائى»

(آخر جملة لفرويد فى «الهذيان والأحلام» فى غراديڤا ـ لينسن).

كيف نختم، مادام الأمر يعنى أن نعين توقفا داخل سير متواصل، فى درب يبدو أننا أتينا بالضبط على عبور ممر منه شائك؟ سنقوم بتبين الوضع بكثير من اليقين فى السنوات أو العقود القادمة. وبالنسبة إلى أهمية وصدى المشكل الذى أثرناه، فإن طول البيبلوغرافيا سيعبر عنهما بشكل أطول من أى ملخص. ما يمكن أن نقوم به الآن هو أن نعود شيئا ما إلى الوراء بإعادة وضع موضوع وصفنا فى سياق واسع.

ينبغى أولا التذكير بأن هذه النظرية الشاملة قد لعبت قصدا لعبة النفسانى والأدبى برفعهما إلى منزلة المسلمات، ومعالجتهما كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدال. وهذا يقودنا إلى القول بأننا قمنا على الوجه الصحيح بنوع من المأسسة النظرية ـ التى تبدو ضرورتها فرضية للعمل.

لقد قمنا، إذن، بتحديد التحليل النفسى، واعتبرناه، فى اتجاه قريب جداً من فرويد والفرويدبين الجدد، مجهوداً يسعى، داخل تصور مادى، إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور، ونظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة (والكاتبة). لقد كان اختبارا. ونحن نعلم بوجود مواقف مختلفة بهذا الصدد ـ علم نفس الأعماق (يونج) يستأصل الرغبة الجنسية، وعلى منحدر آخر يسعى التحليل السكيزو فرينى (دولوز وگاتارى) إلى إزالة نواة الذات، ولا يتعلق الأمر هنا بـ «متغيرات» التحليل النفسى، بل بتصورات أخرى عن الواقع اللاشعورى، وأن يكون ممكنا مقاربة الأدب من خلال وجهات نظرهم الخاصة أمر لا شك فيه: يكفى أن يتحقق هذا على أسس واضحة، وبطريقة خالية من اللبس. إن موضوع الأرثوذكسية يصير مشكلاً باطلا

من اللحظة التى نضع فيها التحديدات مع استحضار الأسماء. هكذا: إن التحليل النفسى، هو تيار فرويد وأولئك الذين، وهم متمسكون بمبادئه، ينتسبون إليه. ويمكن «للفرويديين» أن يتلاعنوا فيما بينهم، ولمناقشاتهم وأحيانا لنزاعاتهم جوانب إيجابية وخصبة - وهنا أيضا قمنا باختيار، فى اتجاه الدقة اللاكانية، وبحذر، ولا ينبغى أن ينشغلوا بأولئك الذين ينطلقون من فكرة أخرى عن اللاشعور، «النموذج المثالى» أو «الآلى»، ولا أن ينقادوا إلى الاختلاط بهم.

إذا كنا قد حددنا بكل صرامة تيارنا النفسانى، فإننا لم نحدد إطلاقا مفهوم الأدب. وهذا لا يمنع أن ممارستنا تنتسب إلى إيديولوچية معينة، لسبب هو أنها تعزل قسماً من اللغة، متكلماً أو مكتوبا، بعيداً عن السلطة العامة للكلام وللكتابة، والتى ليست «عامة»، كما نعتقد. إننا نزعم أن «الأدبى» يوجد بالبداهة والضرورة التاريخية، بنفس بداهة جغرافية أو تشريح إنسانيين. لا شىء أقل إقناعا، نعرف ذلك جيدا. ولايتعلق الأمر ببساطة بالقيام فقط بإشارة إلى النتائج السياسية وإلى الشروط الاقتصادية لخبرة تحليلية فى مجتمعنا (الغربى، بل الفرنسى). إن الأمر يتعلق باستحضار مجال أوسع للتفكير - حيث يمكن للسيمياء التحليلية (چوليا كريستيڤا) أن تصلح راية للتوحيد - يكون موضوعه «أنماط الدلالة» على اعتبار أنها تعكس وتسمح بتأسيس لغة هى فرويدية واجتماعية فى نفس الوقت، على اعتبار أنها تحوّل معا الذات و التاريخ، وهذا التفكير ينحصر فى مستوى آخر، فهو يستدعى فرويد وفى نفس الوقت يستدعى ماركس، وسوسير، لأجل أن يمفصل خطاباتهم. وفى الحدود التى يبدو فيها أنه يدرك التاريخ على غرار النفس (وبالتبادل؟)، فهو يستخدم اللاشعور كنوع من النموذج القياسى، الذى يسمح بصياغات استعارية إيحائية ومشتركة. إن دراسة اللغة كممارسة بيْشخصية، دالة وفعّالة بنفس طريقة العقلية الاقتصادية للمال - العمل داخل الصراعات الخفية التى ينبنى عليها «المجتمع» (أيكون المستثمر كـ - المكبوت؟) وأن معالجتها فى نفس الحركة على أنها ظاهرة ضمشخصيّة، مع احتمال تفكُّك مفهوم معين لـ «الذات»، سيعنى أن نُدخل النظرية الفرويدية فى أحوال تاريخية وفى تبديل إبستيمولوچى.

ومثل هذا المشروع، مهما فكرنا فيه، يتجاوز بشكل واسع مشروعنا إلى حد يجعله غير قابل للإدراك(١).

وهذا لا يعنى أننا نجهل سلطة الإيديولوچيا، وبالأحرى ثقل التاريخ، بل يعنى أننا قررنا العمل على مستوى أقل طموحا، داخل سياج علمى لحقل حيث التاريخى لا يظهر ولا يتصرّف إلا كثقل لغوى وكإرث رمزى. والمبدأ الذى يقوم عليه مشروعنا هو أنّه توجد اليوم نظرية للاشتغال النفسى تبدو إجرائية، وأنه توجد اليوم مجموعة من ممارسات الكتابة هى فى نفس الوقت قديمة ولا تزال سارية المفعول، وأنه بإمكاننا بشكل مفيد دراسة الثانية على ضوء الأولى. وإذا كان هناك فى الداخل شكل للطهارة، ملائم قدر ما هو مؤقت فينبغى أن نرى فيه الشرط النظرى، وإلا التطبيقى، للقراءة النفسانية للنصوص الأدبية: من الأفضل أن نشتغل بأيد أكثر نظافة بدل الاشتغال بالأيادى الوسخة أو، كما قلنا، بدون أيادٍ على الإطلاق.

إن اللاشعور هو أن يُحكم علينا بأن نكرر ماضيا لا نتذكره، وأن نأخذ كذكريات ما لن يتكرر أبداً فى شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخييل (بعيداً عن التقنى والتربوى)، التى تعيد صياغة هذا الماضى الذى يهتز من الحقيقة السرية والتى هى نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره. إن قراءة التخييل بالنظر النفسانى تسمح فى الوقت نفسه بمنح النصوص بعداً آخر وبملاحظة الكتابة فى تكوينها وفى اشتغالها. والنشاط الأدبى يفوز من ذلك بنظام معنى إضافى وبالاعتراف به منتهكا باعتباره عمل الآخر. والبنيات الكونية والخصوصية التى لا توصف تجد نفسها هنا مثمنة بالكثير من الدقة، ومن ثم بالكثير من العدل.

هل ينبغى البحث فى مكان آخر عن حجج تبرر استعارة نظارة فرويد الممتازة؟ أليس المهمّ هو تنظيفها بعناية، وأن نحسن وضعها على الأفق؟

هوامش الخاتمة:

١ ـ نحيل أيضا إلى وجهة نظر ليو برزاني في: بودلير وفرويد، سلسلة «شعرية»، سوي ١٩٨١م.

معجـــم المصطلحات:

الانفعال ـ الانفعالية — Affect - Affectivit'e

الانفعال: حالة انفعالية تكون فى مجموعها موطن كل الإحساسات الإنسانية... والحال أن هناك تشويشاً بين مفاهيم الانفعال والغريزة والقلق (L'affect, Pulsion, Angoisse) سواء عند س. فرويد أو عند ج. لاكان.

المحلَّل — Analysant - Analys'e

المحلَّل هو الذات الخاضعة للتحليل. ومصطلح Analysant استعمل مع ج. لاكان محلَّ مصطلح Analys'e أو المريض Patient. وهذا المصطلح الجديد يبيِّن بوضوح أن الذات لا تتوجه إلى المحلِّل لكى «يجرى لها التحليل»، فهو الذى يتكلف بمهمة الحديث والتداعى واتباع القاعدة الأساسية. دون أن يلغى هذا المسؤولية الخاصة للمحلِّل فى تسيير المعالجة.

المحلِّل — Analyste

المؤلِّف — Auteur

الأتوبيوغرافية — Autobiographie

أوتوماتية التكرار — Automotisme de r'epitition

هناك فى تمثيلات الذات، فى خطابها، فى سلوكاتها، فى افعالها وفى الأوضاع التى تعيشها، شىء ما يعود باستمرار، أغلب الأحيان دون علم منها،....، وهذه العودة أو هذا الإلحاح يظهر فى شكل أوتوماتية.

الآخر — Autre, Autre

هو الموضع الذى يحمر فيه التحليل النفسى، فيما وراء الشريك المتخيل، ما يحدد الذات مع أنه سابق لها وخارج عنها.

شفرة Code

مَفْهَمَة Conceptualisatian

التكثيف Condensation - Verdichtung

هى الإوالية التى بواسطتها يركز التمثيل اللاشعورى عناصر سلسلة من تمثيلات أخرى. والتكثيف، بعمله الإبداعى، يبدو جديراً بإبراز الرغبة اللاشعورية، لأنه يتمكن بفاعلية وإبداعية من تعطيل الرقابة، مع أنه من جهة أخرى يجعل صعبا قراءة ظاهر المحكى.

ومن منظور چاك لاكان، فالتكثيف يشبه بـ «فيض فى الدوال»، وهو أقرب إلى الاستعارة.

الوعى ـ الشعور Conscience

فى أول طوبيقا عند فرويد، الشعور هو موضع النفسية الذى يمكن أن يعتبر معادلا لعضو من أعضاء الحواس.

لكن هده العبارة تحيل إلى العديد من المعانى تسمح الألمانية بتمييزها على عكس الفرنسية. ففى الإنجليزية: عبارة Consciousness تعنى حالة شعورية، وعبارة Awareness تعنى الضمير. وفى الألمانية نميز:١ - Bewubtsein وهى عبارة تشير عند فرويد إلى الوعى وإلى الشعور فى نفس الوقت. ٢ - Gewissen: وهذه العبارة تعنى الضمير.

حكاية Conte

تحويل مضاد Contre - Transfert

مجموعة من ردود أفعال المحلّل اللاشعورية تجاه الشخص المحلَّل، وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير.

النقد النفسانى Critique Psychanalytique

فكّ السُّنن D'echiffrement

النقل D'eplacement - Verschiebung

هو عملية مميزة للعمليات الأولية، بواسطتها تنفصل كمية من الانفعالات عن التمثيل اللاشعورى الذى كانت ترتبط به، وتسير نحو الارتباط بتمثيل آخر ليس له بالتمثيل السابق إلا روابط ترابط أقل شدة، إن لم تكن طارئة. وهذا التمثيل الأخير يستقبل، من ثم، شدّة ذات أهمية نفسية، بينما التمثيل الأول المنقول كانه مكبوت من جراء هذا الفعل وهذه العملية يعتبرها چاك لاكان مجازا مرسلا m'etonymie

الرغبـة D'esir

هى نقصان يسجّل داخل الكلام، وهى بصمة الدال على الكائن المتكلم.

المراجعة الثانوية - الصياغة الثانوية Elaboration Secondaire

نعتمد الترجمتين أعلاه الأولى يستعملها مصطفى صفوان فى ترجمته لكتاب فرويد «تفسير الأحلام»، والثانية يستعملها ج. طرابيشى فى ترجماته لمؤلّفات فرويد.

وهى تعيّن الطور الثانى من عمل الحلم بعد عمليات التكثيف والنقل والتمثيل، وقوامها إخراج المضمون الظاهر للحلم إخراجا منطقيا.

المتلفظ إليه Enonciataire

إيروس Eros

هو مجموع غرائز الحياة فى النظرية الفرويدية. هو إله الحب عند اليونان. وهو مبدأ النشاط ودليل الرغبة، طاقته الليبيدو بالنسبة إلى التحليل النفسى ونقيضه هو تاناتوس إله الموت عند اليونان ومجموع غرائز الموت فى النظرية الفرويدية.

التخييل Fiction

استيهام Fantasme

بالنسبة إلى س. فرويد، الاستيهام هو تمثيل، سيناريو متخيل، للشعور أو لما قبل الشعور او للا شعور. وهو يستلزم شخصية أو عدداً من الشخوص ويقوم بإخراج مشهدى للرغبة بشكل اكثر أو اقل تنكراً.

الاستيهامية Fantasmatique (La)

الهيرمينوطيقا ـ التأويلية Herm'eneutique (La)

مثلنة Id'ealisation

تقمّص Identification

هو تمثُّل ذات أخرى ينتج عنه أن الذات الأولى تتصرف كالذات الأخرى..

لا شعور Inconscient

هو المحتوى الغائب فى لحظة معينة من الوعى، ويوجد فى مركز النظرية النفسانية.

وحسب الطوبيقا الأولى، ففرويد يسمى اللاشعور المحفل المكوِّن من عناصر مكبوتة ترفض النفاذ إلى محفل ما قبل الشعور ـ الشعور. وفى الطوبيقا الثانية تصف عبارة اللاشعور محفل الـ «هذا» Le Ca، وتنطبق جزئيا على محافل الأنا والأنا الأعلى.

وبالنسبة إلى التحليل النفسى المعاصر، فاللاشعور هو موضع معرفة مكوَّنة من مادة لفظية خالية فى حدّ ذاتها من الدلالة، ومنظمة للتلذذ وضابطة للاستيهام والإدراك ولجزء أكبر من الاقتصاد العضوى.

وبالنسبة إلى لا كان، هناك قاعدتان تحكمان مفهوم اللاشعور:

ـ اللاشعور هو خطاب الآخر ـ اللاشعور مبنين كاللغة.

مَأْسَسَة Institutionalisation

تفسير Interpre'tation

هو تدخل المحلّل سعيا إلى إبراز معنى جديد فيما وراء المعنى الظاهر الذى يمكن أن يقدّمه أحد خطابات الذات.

الغرابة المقلقة Inquietante etrangete

إن الغريب المقلق هو كل ما ينبغى أن يُخفى لكنه يظهر. هو هذا الشىء الذى يفاجئنا مع أنه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه يعتبر جزءا من الداخل، هو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن ومن أجهة أخرى هناك أشياء لا تبدو غريبة مقلقة فى التخيل، لكنها تصير كذلك لو حدثت فى الحياة. وفى هذا الإطار يدرس س. فرويد التخريفات والأشباح والأشياء الجامدة التى تتحركٌ..

تلذذ ـ متعة Jouissaule

أسطورة Legende

الليبيدو Libido

كلمة لاتينية الأصل تعنى النزوة، الهوى، الشهوة، الشهية، الحاجة الطبيعية، إلخ، ظلت تعنى عند فرويد قوة الغريزة الجنسية، والطاقة الجنسية، وحددها يونج بأنها طاقة نفسية حيوية.

الأدب Literature

يعرّفه جان بلمان ـ نويل فى مقدمة هذا الكتاب بأنه هو هذا الذى عن طريقه نعى إنسانيتنا التى تفكرّ وتتكلم، فبشىء فقط كالأدب يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكونى واشتغاله الاجتماعى والذهنى.

والخطاب الأدبى يفوض قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط وبالضبط ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله، فهو ليس رسالة محمّلة بمعنى واحد واضح، بل هو يمتلك سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فالكاتب يتحدث عند الكتابة عن أشياء لا يعرفها بدقة.. يعنى أن المعنى يكون فائضا فى النص، هذا الذى

لا يحيى إلا إذا احتوى فى دواخله على شىء من اللاشعور.

نقصان Manque

حافز Motif

ميكانيكية Mecanisme

خرافة Mythe

اسم الأب Nom - du - P'ere

نتاج الاستعارة الأبوية الذى يسند الوظيفة الأبوية إلى المفعول الرمزى لدالّ خالص والذى فى وقت لاحق. يعين كل ما ينظم الدينامية الذاتية مسجلا الرغبة فى سجل الدين الرمزى.

النرجسية Narcissisme

حبٌ يقود الذات إلى موضع جد خاص، هو الذات نفسها

موضوعانى Objectal

الموضوعانى Objectal وليس الموضوعى Objectif. والعلاقة الموضوعانية هى علاقة الذات بموضوع خارجى بالنسبة إليها، والمواضيع فى هذه العلاقة الموضوعانية ليست هى الأشياء، أو ليست هى الأشياء وحدها، وإنما أيضا الأشخاص ومن ثم فإن الليبيدو الموضوعانى هو الليبيدو المنصب على شخص آخر، على حين أن الليبيدو الأبوى هو الليبيدو المنصب على الذات.

أثر - آثار Oeuvre

الباتوغرافية pathographie

الاعتمال Perlaboration

هو عمل، غالبا طويل وشاقّ، مرصود لتجنّب أن لا يغرق المحلّل فى المقاومة ويرفض الاعتراف ببعض التفسيرات.

الفالوس phallus

هو فى الأصل عضو الذكورة وفى التحليل النفسى رمزه أو بديله.

اللذة Plaisir

تداولية الخطاب Pragmatique du discours

مكافأة اللذة Prime de plaisir

العمليات الأولية Processus Primaires

العمليات الثانوية Proiessus secondaires

التحليل النفسى Psychanalyse

يعرِّفه جان بلمان - نويل فى المقدمة بأنه جهاز مفاهيمى يعيد تشكيل العمق النفسى، ويشيِّد نماذج لفك الشفرة. وهو، فى نظره، مثل الأدب، قراءة: يقرأ الإنسان فى حياته اليومية وداخل قدره التاريخى، راسما هدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

التحليل النفسى النصّى Psychanalyse textuella

النقد النفسى Psychocritique

علم نفس الأعماق Psychologie des profondeurs

التمثيلات اللاشعورية - الممثِّلات - Repr'ersentations inconscientes -Repr'esentants

مقاوقة

هى كلّ ما يُقاوم فى أفعال وأحاديث المحلّل ولوج هذا الأخير إلى لا شعوره.

الرواية العائلية Roman Familial

إنها استيهام خاص، فيه تتصور الذات أنها مولودة من آباء من مستوى أجتماعى رفيع، بينما يحتقر آباءه الحقيقيين، معتقداً أنه متبنّى من طرفهم.

التحليل السيكزوفرينى Schizo - analyse

السيمياء التحليلية	Semanalyse
الدليل	signe
المدلولية	Signifiance
الدال	Signifianc
المدلول	Signifie
ما قبل ـ الشعور	Sub - conscient
الذاتية	Subjectivite'
الإعلاء	Sublimation

ميكانيكية ترتكز إلى أنّ نشاطا غريزيا يحول عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية، ونحو أشياء مثمنة اجتماعيا.

الأنا الأعلى	Surmoi
رمزى	symbolique
محرّم ـ تابو	Tabou
ثيماتية	Th'ematique
صوغ نظرى	Th'eorisation
عبر ـ نرجسى	Transnarcissique

أعمال س. فرويد:

١ - Abre'ge' de psychanalyse- (1938) puf, **1970.**

وهذا العمل ترجمه جورج طرابيشي إلى العربية تحت عنوان **«مختصر التحليل النفسي»**، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

٢ - L'Avenir d'une illusion (1927), puf,. (1932), 1971.

وهذا العمل ترجمه إلى العربية جورج طرابيشي تحت عنوان **«مستقبل وهم»**، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

٣ - Cinq lecons sur la psychanalyse. (1904, 1909) Payot (1950), **1971.**

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان **«خمسة دروس في التحليل النفسي»** منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

٤ - Cinq psychanalyses (1905- 1918) Puf (1954). **1970.**

٥ - De'lire et re'ves dans la "Gradiva" de jeusen (1907) NRF (1949), **1971.** novalles traductions 1986.

- ترجمه نبيل أبو صعب، وراجعه صياح جهيم تحت عنوان **«الهذيان والاحلام في قصة غراديفا لچنسن»**، منشورات وزارة الثقافة بدمشق.

- ترجمة ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الهذيان والأحلام في الفن»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٩٧٨، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.

٦ - Essais de psychanalyse - (1915 - 1923), Payot (1951), **1971** .

٧ - Essais de psychanalys appliqu'ee - (1906 - 1923). NRF (1933), **1971.**

٨ - Inhibition, sympiome, angoisse (1926), puf (1951), **1968.**

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان **«الكفّ، العرَض، الحصر»**، - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٩ - L'Interp'etation des re'ves - (1900), PUF, (1926), **1971.**

ترجمه إلى اللغة العربية مصطفى صفوان وراجعه مصطفى زيور - تحت عنوان **«تفسير الاحلام»** مجموعة - المؤلفات الأساسية فى التحليل النفسى، بإشراف الدكتور مصطفى زيور - دار المعارف - القاهرة.

١٠- Introduction a' la psychanalyse - (1915 - 1917), Payot (1951). 1973.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشى تحت عنوان **«مدخل إلى التحليل النفسى»**، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، لبنان.

١١ - Malaise dans la invilisation - (1929), PUF (1934), 1971.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشى تحت عنوان **«قلق فى الحضارة»** منشورات دار الطليعة الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

١٢ - Mavie et la psychanalyse - (1925), NRF (1950), 1970.

- ترجمه إلى اللغه العربية ج. طرابيشى تحت عنوان **«حياتى والتحليل النفسى»**، دارالطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

- وترجمه كذلك إلى اللغة العربية كل من الدكتور: مصطفى زيور والدكتور عبدالمنعم المليجى، وقد ظهرت هذه الترجمة فى مجموعة **«المؤلفات الأساسية فى التحليل النفسى»** تحت عنوان **«حياتى والتحليل النفسى»**.

١٣ - Me'tapsychologie - (1915 - 1917), NRF (1952), 1968.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشى تحت عنوان **«علم ما وراء النفس»**، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٤ - Maise et le monoth'eisme - (1939) NRF (1948), 1971.

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشى تحت عنوان **«موسى والتوحيد»**، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٥- Le Mot d'esprit et sesyropports avec L'Inconscient (1905), NRF (1930), 1969.

١٦- La Naissance de la psychanalyse - (1950). PUF (1956), 1973.

١٧- N'evose, psychose et perversion - (1894 - 1924) PUF, 1973.

ترجمه ج. طرابيشى إلى العربية تحت عنوان: **«العُصاب، الذهان، الانحراف الجنسى»**، منشورات دار الطباعة - بيروت - لبنان.

١٨ - Nouvelles conferences sur la psychanalyse - (1932),

NRF (1936), **1971.**

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان **«محاضرات جديدة في التحليل النفسي»**، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

١٩ -Psychopathologie de lo vie quotidienne - (1901), Payot (1948), **1971.**

٢٠- Le reve et son interpr'etation - (1901), NRF (1925) **1969.**

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان **«الحلم وتأويله»**، منشورات دار الطليعة، بيروت - لبنان.

٢١ - Un souvenir d'enfance del. de vinci (1910), NRF (1927), **1977.**

٢٢- La Technique psychanalytique - (1904 - 1918), PUF (1953), **1970.**

٢٣- Totem et tabou - (1912), Payot (1947), **1971.**

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان **«الطوطم والحرام»**، منشورات دار الطليعة بيروت - لبنان.

٢٤ - Trois essais sur la theorie de la sexualite' (1905) NRF, **1962.**

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان **«ثلاثة مباحث في نظرية الجنس»**، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان، ١٩٨١.

٢٥ - vie sexuelle (1907 - 1931) PUF, **1970.** La

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان **«الحياة الجنسية»**، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

ملحوظة: إن المرجعيات المعتمدة في الكتاب، من أعمال س. فرويد، تعود إلى التواريخ المسطّر عليها هنا، وهي ترجمات قديمة أحيانا، ويحدث أن استشهاداتنا تكون متغيرة قليلا بالنسبة إلى النص المعتمد - چان بلمان نويل.

أعمال چان بيلمان ـ نويل:

1- "paul vale'ry devant la critique de notre temps" paris, garnier, 1971.

2 - "La texte et L'avant - texte", "L", Larousse, 1972.

3 - "La po'esie - philosophie de Milosz (essai sur une 'ecritur)." Bib liothe'que du xx^{e} siecle" Klincksieck, 1977.

4 - "Vers l'inconscient du texte", "Ecriture", PUF, 1979.

5 - "Gradiva au pied de la lettre", "Le fil rouge", PUF, 1983.

6 - "Les contes et leurs fantasmes", "Ecriture", PUF, 1983.

7 - "L'Auteur encombrout (stendhal/ Armance)", "Objet", "Presses universitaises de lille, 1985.

8 - "Biographies du desir (stendhal, Breton, leiris)", "Ecriture", PUF, 1988.

9 - "Interlignes - Essais de textanalyse" "Objet", Presses universi taires de lille, 1988.

10 - "Le quatrieme conte de Gustave Flaubert", "Le texte R'eve", PUF, 1990.

11- "Diaboliques au divan", "Soupcons", Toulouse, Ed. Ombres, 1991.

12 - "Interlignes 2 (explorations textaualytiques)", "objet", Presses universitavires de lille, 1991.

فهرست الكتاب

صفحة

صفحة

رقم الايداع بدار الكتب
٨٩٥١/ ٩٧

الترقيم الدولى I.S.B.N
977 — 235 — 864 — 6

مطابع الأهرام بكورنيش النيل